

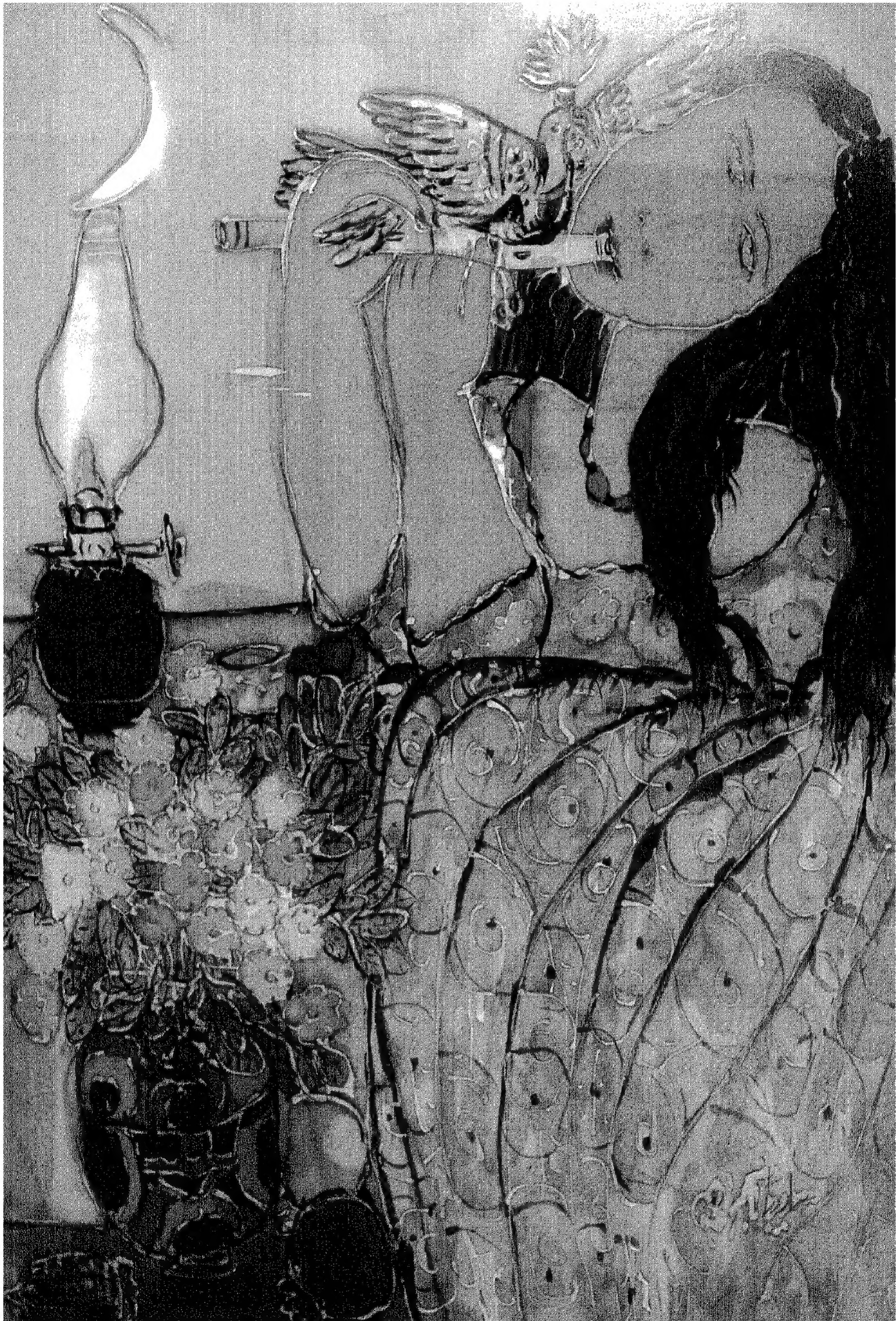
العدد التاسع والخمسون بعد المائة

عَمَّان

مجلة ثقافية شهرية

من بيت أبيها
العميد
ما تشع عليه
يتمكن
الموزع





النقد من أجل النقد

تعبير عن حالتني الخواء والإفلاس..!!

البعض - وهم لحسن الحظ أقل من أصابع اليد الواحدة - لا يجدون في ظل هذا الخراب الذي يدمي قلوبنا في أنحاء هذا الوطن العربي الكبير المحاصر بالأزمات، والإخفاقات، والانكسارات المتلاحقة، والعداوات التي أصبحت بديلاً عن الوحدة الشاملة والتضامن، إلى أن استقر الأمر بالمناداة بالحوار فقط كبديل عن العزلة.. لا يجدون سوى تصويب سهامهم إلى مشروعات ثقافية تحاول أن تسند الجدار الأخير المتبقي لهذه الأمة بعد أن تهاوت كل الجدران السياسية والاقتصادية والعسكرية، وأقصد به هوية الأمة وتراثها وثقافتها باعتباره يشكل الرافعة الأخيرة التي تمنحها شرعية الحضور، والتواصل مع الحضارات الأخرى تجسيرا، وتوصلاً، وتفاعلاً، وتذكيراً بدوره الفاعل والمؤثر طوال القرون الماضية.

في الأيام الأخيرة طلع علينا بعض المنتظرين والوعاظ بأن المجالات الثقافية الوطنية فقدت دورها في خلق تيار فكري باعتباره من مهامها الرئيسية.

ولأن المواعظ والفتاوى أصبحت بالمجان، فقد غاب عن هؤلاء أن المنابر الثقافية ليس من مهماتها خلق تيارات فكرية، إذا لم تكن هذه التيارات متوافرة وحاضرة على الساحة الوطنية التي تصدر عنها هذه المجالات قطرية أو عربية، تماماً مثلما الإعلام المقروء والمسموع والمرئي لا يستطيع أن يخلق أو ينتج رموزاً سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية إن لم تكن موجودة في الأصل.

قد يكون من حق هؤلاء الوعاظ أن يعيبوا - على سبيل المثال - على هذه المنابر تجاهلها لواقع يضح بالرموز الفكرية، والفلسفية، والأدبية والفنية، ولكنهم يخطئون حين يطلبون من المنابر الثقافية والإعلامية أن تختلق حالة غير موجودة ثم تروج لها بصورة لا تقنع حتى الإنسان الأمي. ونود أن تنشط ذاكرة هؤلاء: هل المنابر الثقافية هي التي صنعت رموزاً ثقافية أمثال نجيب محفوظ وماركيز، وماكسيم جوركي، وتولستوي، ومحمود درويش، وطه حسين، والعقاد، والزيات، وعلى صعيد الفن والموسيقى: بيتهوفن، وموزارت، ومحمد عبد الوهاب، وأم كلثوم، وأسمهان، وسعاد محمد، وفريد الأطرش، وليلى مراد، والسنباطي، والموجي والقصبي والعشرات من أمثالهم... أم أن هذه المنابر وجدت ضالتها فأحسنّت التعامل معها وتوظيف إمكاناتها في تعظيم منجزها وليس العكس؟

فأين نحن من تلك الظروف والمناخات وحجم الاهتمام الرسمي والشعبي الذي كانت توليه تلك المنابر الثقافية والفنية للقامات الإبداعية، وهي قد نشأت بمبادرات ذاتية جادة ومخلصة للنهوض بكافة الأجناس الأدبية والفكرية والفنية، بمنأى عن المماحكات والأجندات الضيقة والمصالح الفردية الصغيرة.

وبعض من المترصنين بحالات النجاح في هذا الحقل أو ذاك، بهدف التعريض والتشكيك، يرون أن نجاح أي مشروع دون أن يصيبهم نفع مادي أو معنوي من ورائه إنما هو مشروع فاشل لا بد من اختلاق الأسباب الواهية لتصويب سهامهم على القائمين عليه، لأن بنية العقل عندهم تضيق بالنجاحات على كل صعيد.

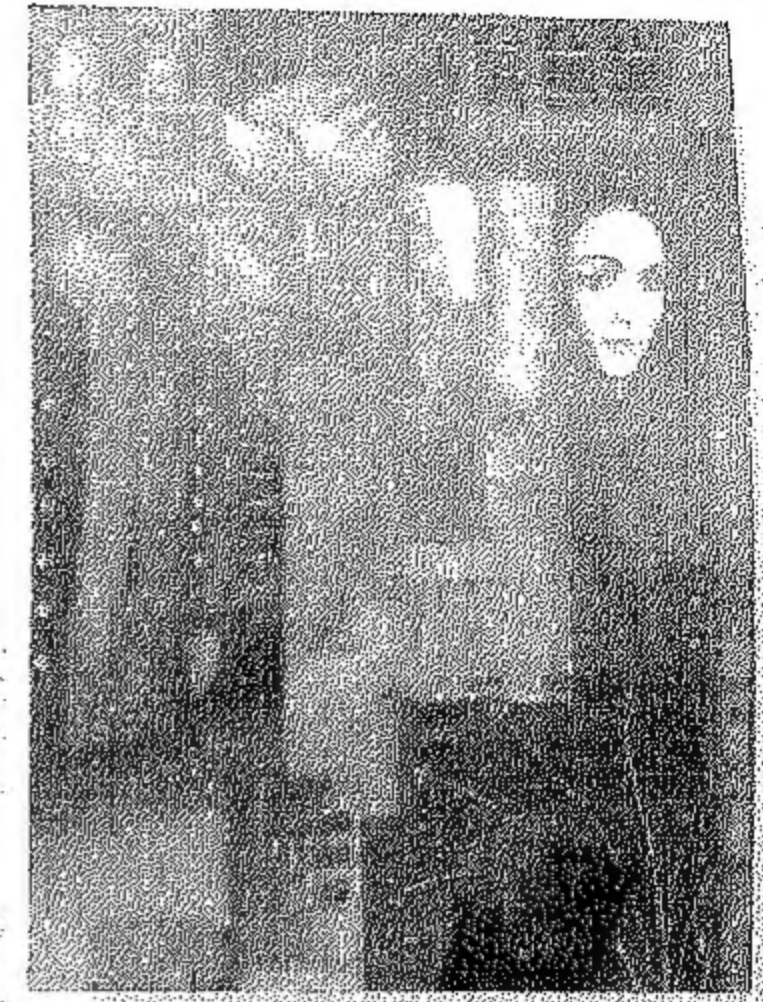
هؤلاء، وبعضهم من المحسوبين على الوسط الثقافي، يتجاهلون الفرق بين الحقبة التي نعيشها الآن، حيث يتبارى الأثرياء في وطننا العربي لإنشاء محطات بالونات لا تهدف إلا لإفساد الذائقة سواء على صعيد الدراما أو الغناء أو التركيز على القضايا الاجتماعية الهامشية، وبين الحقبة التي صنعت نجوماً في الغناء، والموسيقى والدراما، والثقافة الجادة، وأسست لمنهج الحوارات الفكرية الجادة والمبادرات الخلاقة للارتقاء بالذائقة الإنسانية، والتحريض الإيجابي لمواجهة كل ما من شأنه الانحراف بمسيرة الأمة إلى غير أهدافها وطموحاتها لعقود، قبل أن يتضاءل وينطفئ تدريجياً هذا المشروع العظيم لأسباب لا مجال لاستعراضها في هذه العجالة.

وأود للمرة الأخيرة أن أطمئن الغيورين على مشروعنا الثقافي وعلى مجلاتنا الثقافية أنها بخير وستكون بخير أكثر إذا سلمت من أهوائهم..!!

عمارة

الاعلغة الخارجية: للفنان ناصر ثامر
• من مقتنيات جاليري برودوي

الاعلغة الداخلية: للفنانة شلبية ابراهيم



68

تراوة في: «سألة دقة»
للروائي الهري
منهصر القفان



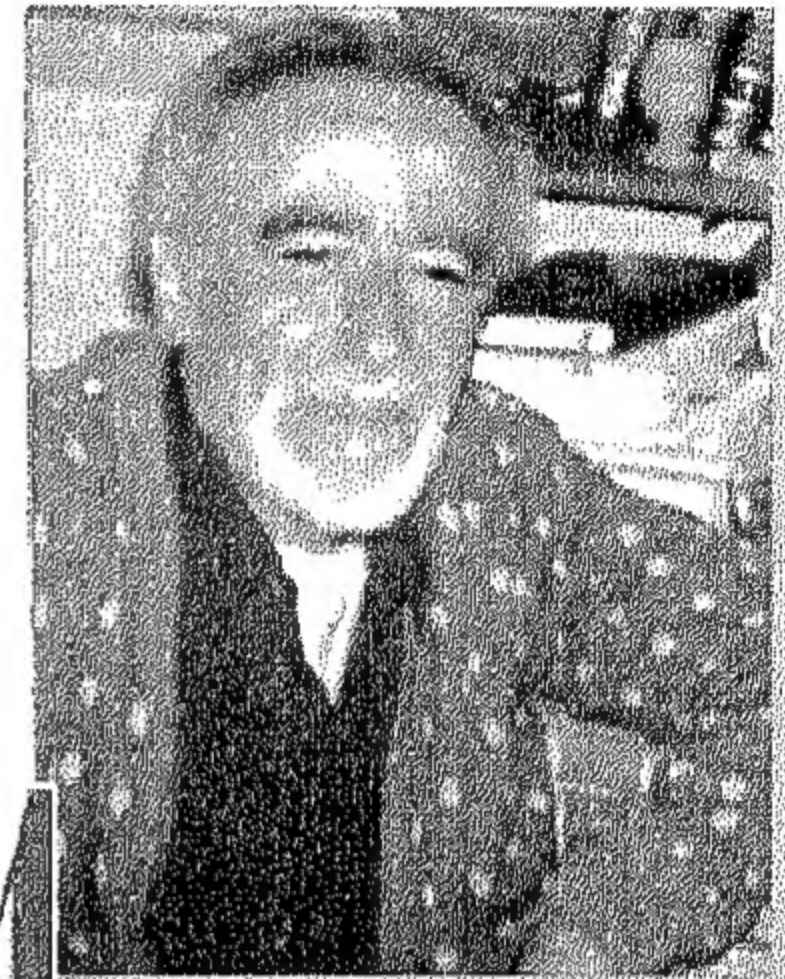
62

«الشعري في روايات
أعلام مستغامي»
لزهرة كمن



20

شعرية الفارقة في
القصيدة العربية القصيرة



4

حوار مع الروائي العربي
السوري عيدر عيدر

المحتويات

1	الافتتاحية	رئيس التحرير	36	الضيوف الشعرية مجالا لسرد السياق العالي للكاتبات	أحمد الخطيب
2	الفهرس		45	مساحة للتأمل: ظاهرة خالد يوسف	ذاكر رنيسي
4	حوار مع الروائي السوري حيدر حيدر	د. اسماء احمد معيكل	46	طالب الرفاعي الكاتب والشخصية	سامر أنور الشمالي
13	نقوش (مصاحفة تشيخوف)	مفلح العدوان	51	روافد «في رحاب الفاروق»	د. مهند مبيضين
14	كيمياء النص الشعري	د. شادية شقروش	52	قصير كد معك	منير محمد خلف
20	شعرية الفارقة في القصيدة العربية القصيرة	د. إبراهيم خليل	54	مقام الدهشة	عبد السلام بوحجر
27	استدراكات «تجريبية درويش»	أمجد ناصر	56	ثرثرة	شوقي العنيزي
28	الفننة الطائفية في بر مصر	د. عبد المالك أشهبون	57	حجر الغربة	الطبيب طهوري
35	ساخرون في كلام ساخر: اهزوجة الأدب الساخر في الاردن	يوسف غيشان	58	الآخر يتعد في صورته الروائية العربية	نبيل سليمان

أيلول / ٢٠٠٨

تصديق

أمانة عمان الكبرى

159

AMMAN

رئيس التحرير المسؤول
عبد الله حمدان

هيئة التحرير الاستشارية
د. ابراهيم خليل
د. أحمد النعيمي
خالد محادين

سكرتيرة التحرير التنفيذية
نرمين أبو رضاء

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان
أمانة عمان الكبرى
ص.ب (١٢٢) تلفاكس ٤٦٢٨١٠
هاتف ٤٦٢٥٠٨٢

الموقع الإلكتروني www.ammancity.gov.jo
البريد الإلكتروني e-mail:amman_mg@yahoo.com
رقم الإيداع لدى الكتبة الوطنية
(٨٣٣/٢٠٠٢/د)

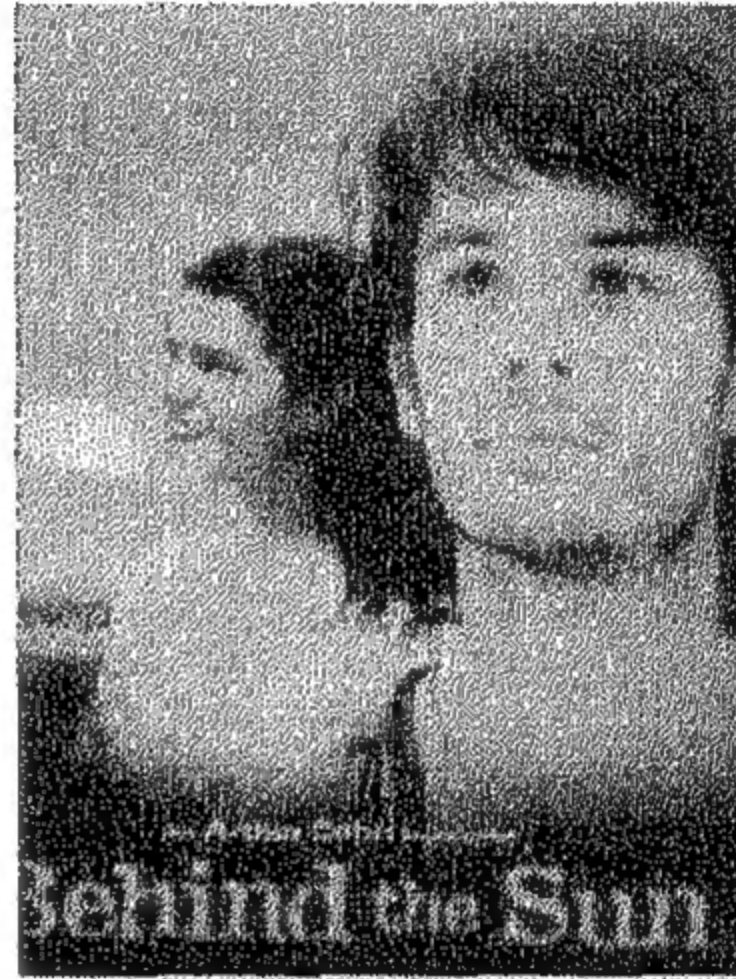
التصميم / الأخراج والرسوم
كفاح فاضل آل شبيب

ملاحظة

ترسل الموضوعات مرفقة بالصور والأغلفة عبر البريد
مراجعة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً ولا تقبل المجلة أية مادة من أي
كاتب ننصح أنه أرسل مادة سبق نشرها
لا نعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

86

الفيلم البرازيلي
(وراء الشمس)



74

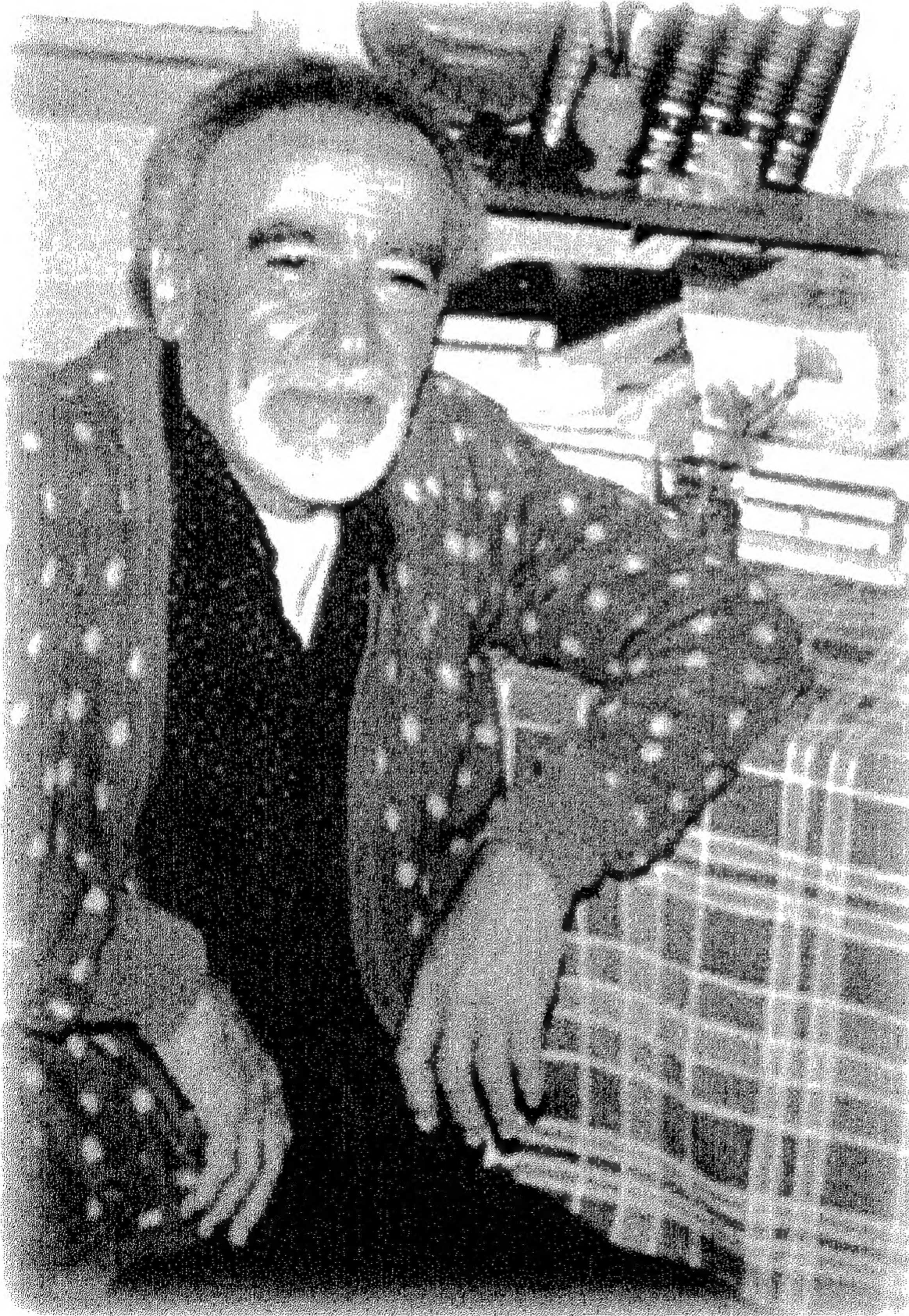


الذكرى الخامسة
لرحيل رابعة
الفن أمانة رزق..

- | | | |
|----|--|------------------|
| 62 | الضمري في روايات أحلام مستغانمي | محادي بن عيسى |
| 67 | إضاءة في جدلية الحب والحياة | د. رافد عيسى |
| 68 | ما لا يمكن أن نقوله إلا الرواية | د. حسن المودن |
| 76 | الوطن بين الرقض والفقر | عمر العسري |
| 79 | الذكرى الخامسة لرحيل رابعة الفن | غازي النعيم |
| 86 | فيلم الشهر وراء الشمس | إبراهيم نصر الله |
| 91 | إشراقات الكتابة الإلهامية بفعل الأرواح | يحيى القيسي |
| 92 | إصدارات | د. أحمد النعيمي |
| 96 | الأخيرة محمد القيسي جناز لناكرتنا | غازي الذبية |

حيدر حيدر: الدور الحضاري للرواية هو إنارة الوعي الفردي

حوار: د. أسماء أحمد معيكل *



حيدر حيدر

«لولا كانت الأصالة
تعني العودة إلى التراث
والماضي فأنا لست معها.
أما إذا كانت تعني أصالة
نص جيد ومتماسك
وغير مزيف، مميز
ومتفرد في جماليته
واسلوبيته فأنا مع هذا
النمط من الأصالة،
أي النص المنتمي إلى
واقعنا الراهن نقدياً.
موضوع التأثر بالغرب،
أو ما يسمى بالتغريب
موضوع ملتبس واتهامي
وفيه رائحة أصولية
تقترب من التعصب
والانغلاق على الذات.
الحضارة الإنسانية
متصلة الحلقات غرباً
وشرقاً». حيدر حيدر.

• نريد أن نعرف في البداية لمحة عن حياتك والبيئة التي نشأت وترعرعت فيها (مرحلة الطفولة - الشباب) والعادات والتقاليد والثقافة المسيطرة في هذه البيئة، ولمحة عن علاقتك بأسرتك والحالة الاجتماعية لعائلتك.

- ولدت عام ١٩٣٦ في قرية حصين البحر وهي مشيدة على هضبة مطلة على البحر المتوسط قرب مدينة طرطوس. الأسرة فلاحية كانت تعيش من الزراعة وأنا الأكبر بين أخوين. دراستي الابتدائية كانت في القرية ثم انتقلت إلى الدراسة الإعدادية في المدينة (طرطوس).

كانت الحياة في القرية بسيطة وعفوية، لكنها مفعمة بشقاء وتعب الفلاحين كما كان التخلف الفكري والثقافي والديني مهيمناً على العقول. وهذه الحالة كانت سائدة وعامة في أنحاء البلاد كافة، وتحديدًا في القرى والأرياف المهملة. حياة بدائية، شبه رعوية أو زراعية، تعتمد على إنتاج الأرض والحيوان، والسهول والغابات. في قرانا ما كان هناك كهرباء ولا غاز طبعاً. كانت القرية تعتمد في الطبخ والتدفئة على الحطب الذي يؤتى به من الأحراج والأودية المجاورة. أما النور فكان على ضوء فانوس الكاز (الكيروسين). دراستي ليلاً كلها كانت على ضوء فانوس الكاز حتى نهاية المرحلة الإعدادية.

في المدرسة كنت متفوقاً في اللغة العربية فقط، واستمر ذلك حتى تخرجي من معهد المعلمين في حلب. كنت مولعة في سن الطفولة والفتوة بالبراري والصيد والبحر وذلك لوجود القرية بين الجبل والبحر. في المدرسة وخارجها كنت صدامياً وعنيفاً في علاقاتي مع زملائي الذين يتحدّونني؛ وفي الوقت نفسه كانت صلاتي حميمة وحارة مع أصدقائي داخل وخارج المدرسة.

جاء الوعي السياسي مبكراً في مرحلة معهد المعلمين في حلب، حيث انخرطت في التنظيم السياسي (حزب البعث) منذ السنة الأولى في المعهد، واستلمت قيادة فرقة الحزب في السنة الثانية. كانت البلاد تعيش مرحلة مضطربة سياسياً. الدكتاتورية العسكرية تحت حكم أديب الشيشكلي كانت مهيمنة وطاغية، وكان

وليمة لأعشاب البحر

(نشيد الموت)



حيدر حيدر

حيدر حيدر روائي وقاص عربي سوري من قرية حصين البحر الواقعة في مدينة طرطوس. عرف بكتاباته المتميزة وبجراته في تناول العديد من القضايا الهامة والحساسة على الساحة العربية. وهو من مواليد عام ١٩٣٦، ومتخرج من معهد إعداد المدرسين بحلب.

تنقل بين العديد من البلدان العربية والأجنبية فقد أمضى فترة من حياته بين بيروت، وقبرص، والجزائر، وأخيراً عاد إلى بلده سورية واستقر في قريته «حصين البحر» وهو يعيش الآن قرب البحر الذي يمشقه في بيته المنزل في منطقة تدعى «وطى البحر».

يحيا حياة بسيطة ممضياً أوقاته بين الصيد والعناية ببيته وحديقته؛ حيث يقوم على خدمة نفسه بنفسه وطبعاً يقرأ ويتأمل ويكتب في ذلك الصفاء الذي اختاره بعيداً عن الصخب والضجيج والازدحام.

له العديد من المؤلفات الروائية والقصصية وأهمها:

حكايا النورس المهاجر، قصص ١٩٦٨

الفهد، رواية ١٩٦٨

الومض، قصص ١٩٧٠

الزمن الموحش، رواية ١٩٧٣

الضيضان، قصص ١٩٧٣

الوعول، قصص ١٩٧٧

التموجات، قصص ١٩٨٠

وليمة لأعشاب البحر، رواية ١٩٨٤

مرايا النار، رواية ١٩٩٣

غسق الآلهة، قصص ١٩٩٥

وله مقالات بعنوان «أوراق المنفى»، شهادات عن أحوال زماننا» ١٩٩٣ وصدرت له مؤخراً رواية تحت عنوان «شموس الفجر»

والعديد من المقالات والأبحاث كتبت عنه وعن أعماله في مصر والجزائر والمغرب والأردن وسورية. وكذلك العديد من الحوارات واللقاءات أجريت معه، وهي موزعة بين العديد من المجالات والجرائد المحلية والعربية والعالمية، نذكر على سبيل المثال: مجلة الطريق البيروتية والعربي الكويتية والصباح الجزائرية والمحرر المغربية وتشرين السورية والاتحاد الثقافي التي تصدر في «أبو ظبي» والحياة التي تصدر في لندن وغيرها.

وقد قمنا بزيارة الكاتب في بيته

البسيط المشرف على البحر في منطقة رائعة الجمال تحتضنها السماء والبحر والجبل والشجر؛ فيبدو الإنسان وكأنه يعيش في أعماق الطبيعة ويمتزج معها فتتمحى الحدود بينهما. وقد أجرينا من خلال الزيارة حواراً مع الأديب والروائي حيدر حيدر تناولنا فيه العديد من القضايا المهمة والمعاصرة على كافة الأصعدة.

لقد قمنا بتقسيم الحوار مع الروائي حيدر حيدر إلى أربعة محاور كانت على الشكل التالي:

المحور الأول: الهوية الشخصية

«رواياتي تشي بمبادئ وقيمي ورايتها العالية، الحرية والتنوير»

كانت الحياة في القرية بسيطة وعفوية، لكنها مفعمة بشقاء وتعب الفلاحين كما كان التخلف الفكري والثقافي والديني مهيمناً على العقول.

أحيا حياة بسيطة ومتواضعة كالكثير من الناس. حياتي موزعة بين القراءة والكتابة والصيد والعناية بحديقة بيتي الصغيرة في «وطى البحر». علاقتي بالطبيعة تكاد تكون عضوية وتحديداً صلتني شبه الرحمية بالبحر. رواياتي وقصصاتي تشي بقيمي ومبادئها ورايتها العالية: الحرية والتتوير.

المحور الثاني: أسئلة عامة حول الرواية والثقافة والأدب
«العمل الروائي عمل واع ومركز ومفكر به كموضوع وليس عملاً تلقائياً أو لا شعورياً».

الرواية تعكس الواقع كما تؤثر فيه من خلال الإسهام في خلق وعي جديد، إلى أي مدى يستطيع الفن بشكل عام والرواية خاصة، التأثير في الثقافة الاجتماعية وتغييرها، وما مدى قدرة الرواية على صياغة مجتمع جديد وعلى طرح قيم ومبادئ جديدة يتقبلها المجتمع ويتبنّاها؟

- الدور الأساسي للرواية، والثقافة بشكل عام هو إنارة الوعي الفردي والعام. وهذا الوعي يتشكل ويتأسس على المدى الطويل. هو دور حضاري بالدرجة الأولى. لعل للوعي السياسي دوراً حاسماً في مسألة التغيير، لكن الوعي - العقل - المعرفة في المنظور الشمولي هو الذي يغير المجتمعات وينقلها من طور أدنى إلى طور أعلى ومستقبلي، هذا في البنية التحتية: الاقتصاد - الصراع الاجتماعي - القمع السياسي السلطوي - تراكم الثروة والنهب في مواجهة الفقر والجوع - شطر المجتمع إلى مجتمعين: غني وفقير، قانع ومقموع، سيد ومسود، تهميش الشعب وإذلاله. هذه البنية التحتية لها دورها الفعال والمركزي في التغيير وإرساء الديمقراطية الاجتماعية والسياسية والفكرية على أسس صلبة.

يقول عبد الرحمن الربيعي في العدد ٧-٨ من مجلة الآداب عام ١٩٩٧: «إن من سوء الحظ أن تأتي فترة يكتسب فيها النص الأدبي قيمته من موقع كاتبه الحزبي، لا الإبداعي» بماذا تعلق؟ وهل حقاً يؤثر موقع الكاتب الحزبي أو انتماءه العقائدي في إبداعه سلباً أو إيجاباً؟ ثم

ماركيز - إيزابيل الليندي - كازانتزاكي - جورج أمادو - كامو - أندريه مارلو. لا أعتقد أنني اهتمت خطى أحد من العرب والأجانب في أسلوب كتابتي الروائية. هؤلاء ينابيع ثقافية في المعركة أما الأسلوب فهو حيدر حيدر بشكل إبداعه الفني وتميزه كما للكاتب الآخرين أسلوبهم الخاص بهم.

حيدر حيدر اسم كبير لكنه غير معروف إلا على نطاق ضيق بين المختصين في الأدب والأدب الروائي الحديث تحديداً، فأين يكمن السر؟

- على العكس أظن أنني كأديب منتشر ومعروف في أوساط قراء الأدب والرواية أكثر من أوساط المختصين والنقاد لا في سورية وحسب إنما في البلدان العربية أيضاً. ولأنني عشت فترة طويلة في الغربة خارج سورية، وكتبت ونشرت في الخارج لذا عرفت أكثر في البلاد العربية. وفي فترة الهجرة منعت الرقابة في سورية الكثير من كتي، فمثلاً رواية «وليمة لأعشاب البحر» بقيت ممنوعة هنا في سورية وبلدان أخرى حوالي اثني عشر عاماً حتى سمح لها أخيراً بالتداول. الآن كتي بدأت تصدر كإعادة طبع أو كإنتاج جديد في بلدي سورية بعد أن كانت تطبع وتصدر في لبنان.

بعيداً عن الأضواء نريد أن نعرفك كإنسان لا كمبدع، بم تتسم شخصيتك، ماذا تحب وماذا تكره، ما هي هواياتك وعاداتك، كيف تعيش، وكيف تمضي أوقاتك، ومن هو مملك الأعلى في الحياة، وما هي المبادئ والقيم التي تتبنّاها؟

- أنا إنسان عادي في حياتي اليومية.

أظن أنني كأديب منتشر ومعروف في أوساط قراء الأدب والرواية أكثر من أوساط المختصين والنقاد

للجامعات والمعاهد والطلاب دور أساسي في مقاومة الطغيان الدكتاتوري؛ وكانت الإضرابات والمظاهرات تواجه بقمع وحشي واعتقالات. وقد طوّق المعهد أكثر من مرة بقوات الشرطة والعسكر، اقتحم لتفريق الطلاب واعتقال قادتهم ومحرّضهم كما أغلق وعُلقت الدراسة لأسابيع؛ ومع ذلك كنّا نواصل إضرابنا ونزولنا إلى الشارع ونحن نهتف بسقوط الدكتاتورية العسكرية رغم القمع والاعتقالات. هذه المرحلة أثرت في تكويني السياسي، كما زادتني صلابة في مواجهة العنف لقد علمتني بأن للحرية ثمناً غالياً، وأن الديمقراطية وحدها التي تشيّد الأوطان وتبني الإنسان، وأن حكم الطاغية - الفرد يدمر الوطن ويودي به إلى الخراب والانحطاط.

إذا ألقينا نظرة على مكتبك فما هي أهم الكتب والمؤلفات التي يمكن أن تحتويها وما هي الكتب الأهم التي أثرت فيك وفي تكوين مرجعيتك الفكرية والثقافية؟ وبمن تأثرت من الأدباء العالميين والعرب ومن هم الأدباء الأكثر قرباً إلى ذاتك وشخصيتك؟

- تحتوي مكتبتي كتباً متنوعة في الأدب والفلسفة وعلم النفس والتاريخ والتراث والمسرح والدراسات الفكرية والسياسية. وثقافتي النظرية من هذا المزيج كله، وأنا أهوى وأرغب القراءة بنهم داخل هذا التنوع الذي يشكل مساحة معرفتي وعمقها الثقافي. الروايات تحديداً تشكل بؤرة اهتمامي، بعدها كتب علم النفس والفلسفة والشعر والتراث والتاريخ والمسرح.

قرأت وأقرأ لكتاب وروائيين عرب مهمين ومعروفين كنجيب محفوظ ويوسف إدريس والطيب صالح وإدوار الخراط وسليمان فياض وغسان كنفاني وغالب هلسا والطاهر بن جلون وصنع الله إبراهيم ورشيد بو جدرة وبهاء طاهر وعبد السلام العجيلي وعبد الرحمن منيف وأمين معلوف، وآخرين من الكتاب العرب.

الأسماء الأجنبية من الروائيين الذين قرأتهم بإعجاب يمكن ذكر البعض منهم على سبيل الحصر: دوستوفسكي - تشيخوف - همنجواي - شتاينبك - د. ه. لورنس - ساليانجر - جويس - تولستوي - فوكنر - فرجينيا وولف - بروس -



حيدر حيدر

رواية

الزمن الموحش

دار اسرار

ماذا تعني لك الحرية، وماذا يعني لك الالتزام؟ وهل يستطيع الأديب أن يكون حراً في زمن طغت فيه السلطة السياسية على السلطة الثقافية؟

- أي نص أدبي - حزبي أو سياسي محض، لا قيمة له على مدى المستقبل. إنه نص عابر وزائل وهامشي. النص الأدبي يستقي قيمته من بنيته الإبداعية، وأصالته في رصد الواقع والإنسان، وقدرته التحليلية، ومثانة أسلوبيته، وانتمائه إلى ذاته وتشكيله الجمالي، محمولاً على رافعة لها مرجعية واقعية ذات طابع نقدي وتشريحي - فضائحي لوقائع مزيفة أو بالية. وهو نص تبشيري ونبؤي أحياناً، لا بمعنى التفاؤل والإيجابية، إنما بمعنى الصرخة المضادة والنذير والرفض.

أنا ضد الحزبية في الأدب لأنها تقتل النص الأدبي وتمتقله في حيز ضيق وأعمى، ولكنني مع النص الشامل الذي يتسع لمحور سياسي غير مباشر مع محاور أخرى: الحب، الموت، الحرية، العلاقات الاجتماعية، الوعي واللاوعي، المنظور التاريخي للفرد والمجتمع، الرؤية المستقبلية، فضح الواقع المزيف وسيطرة العلاقات المتخلفة، حرية المرأة والرجل ... إلخ.

مسألة الحرية هي المركز والمفصل الجوهرية في جميع قصصي ورواياتي، وهي منطلق وعي للعالم ومعرفتي للوجود البشري. والالتزام بالحرية الإنسانية والعدالة هي الأسس الحضارية للأمم والشعوب والأفراد. اللاحرية هي مسخ الإنسان وتحويله إلى المرتبة الحيوانية، اللابشرية.

على المستوى الفردي باستطاعة المثقف الجريء الحر من الداخل، المثقف غير الانتهازي واللاوصولي والصدامي مواجهة عسف السلطة السياسية الجائرة، حتى ولو كان الثمن المنفى أو السجن أو المنع الثقافي (لكن ما أندر هؤلاء وما أقلهم في بلادنا العربية المحكومة بالاستبداد والعسف).

تدور أحاديث وأبحاث وندوات كثيرة حول موضوع يهيمن على الساحة الفكرية؛ إنه موضوع الأصالة والمعاصرة، أو التراث والحداثة وغيرها من

المصطلحات المشابهة فماذا يعني لك كل من الكلمات أو المصطلحات التالية: الأصالة، المعاصرة، التراث، الحداثة؟ ومتى يكون المبدع أصيلاً يتسم إبداعه بالأصالة، ومتى يكون معاصراً ويتسم إبداعه بالمعاصرة؟ وهل للمبدع دور في عملية التاصيل وما يقابلها من مصطلح التغريب؟

- ثمة اختلاطات في هذه المصطلحات. إذا كانت الأصالة تعني العودة إلى التراث والماضي فأنا لست معها. أما إذا كانت تعني أصالة نص جيد ومتماسك وغير مزيف، مميز ومتفرد في جماليته وأسلوبيته فأنا مع هذا النمط من الأصالة؛ أي النص المنتمي إلى واقعنا الراهن نقدياً. الحداثة أو المعاصرة أي بمعنى التجديد ومواكبة تطورات العصر الحديث في الأدب مسألة حضارية ومستقبلية، من غير المعقول أن نكتب نصاً أدبياً بأسلوب وروح القرن الرابع الهجري مثلاً. أسلوب الجاحظ أو ابن المقفع أو مقامات الحريري ينتمي إلى عصره. اللغة وصياغة الجملة أو العبارة وإيقاع الأسلوب والبنية الجمالية الراهنة، هذا كله اختلف جذرياً الآن. موضوع التأثير بالغرب أو ما يسمى بالتغريب، موضوع ملتبس واتهامي وفيه رائحة أصولية تقترب من التعصب والانغلاق على الذات. الحضارة الإنسانية متصلة الحلقات غرباً وشرقاً. وكما تأثر الغرب

بالعرب والشرق في العصور الوسيطة وأخذ من علومهم وآدابهم، كذلك نحن مضطرون، بحكم تقدم الغرب وكشوفاته العقلية والمعرفية، للأخذ بكثير من هذه العلوم والأساليب بعد الهمود والسكونية الحضارية للعرب في العصر الراهن. هذا لا يعني التقليد الأعمى أو الإلحاق والتبعية وفقدان الهوية. الرواية مثلاً بشكلها الراهن وبنياتها الأسلوبية هي وليدة القرن التاسع عشر في الغرب. حين نكتب رواية عربية بأسلوب يتقارب شكلاً مع رواية القرن التاسع عشر فهذا لا يعني التقليد الحرفي، المهم هو ما تحت الشكل، المضمون أو المعنى أو الدلالة؛ هل هذا يعبر عن واقعنا أم عن واقع الغرب؟

يمكن أن نسحب هذا المثال على التطور التكنولوجي القادم إلينا من الغرب، بدءاً من نمط اللباس مروراً بالسيارة والراديو والهاتف حتى الحاسوب واللايزر والسلاح الحديث. نحن في عصر الحضارة العالمية شئنا أم أبينا، وإلا نعود إلى عصر الجمال والنون وخيام البدو والسيوف والقبائل.

يقول روجرب هينكلي في كتاب «في قراءة الرواية»: إن الروائيين نادراً ما يفصحون في مقالات أو يوميات عما كانوا يرمون إليه في رواياتهم، ولو أنهم استطاعوا ذلك، فربما كان من المحتمل أن لا يكتبوا الرواية أصلاً. ويرى أندريه جيد أن الكاتب لا يكاد يتبين حقيقة مقاصده حتى ينتهي من عمله وربما لم يستطع إدراكها والسؤال: ما هو مدى وعي الكاتب وإدراكه لما يكتبه ويقول في رواياته، هل يعي ما يقوله أم أنه يستسلم إلى التراكبات التي تستقر في لا شعوره عندما تطفو على السطح إلى ساحة الشعور ويتركها تقوده، فيسيطر العمل الأدبي على مبدعه ويتحول إلى ورقة اعتراف بدلاً من أن يكون عملاً خيالياً إبداعياً؟

- أرى أن العمل الروائي عمل واع ومركّز ومفكر به كموضوع، وليس عملاً تلقائياً أو لا شعورياً. في البداية تبدو التفاصيل غير واضحة بدقة. خلال عملية الكتابة يتسع ويتعمق الموضوع كما تبرز تفاصيله ومشاهدته الدقيقة. يتداخل الذاتي والموضوعي كما في نسيج



أنشأ وخلق المفاهيم: الأديان - القيم - المبادئ - القوانين - التقاليد والأعراف، وهذه المفاهيم وجدت أساساً لبناء المجتمع والإنسان والارتقاء به نحو الأفضل والأكمل مادياً وروحياً. وهذا الإنسان إما أن يحول مفاهيمه هذه وينحو بها نحو الحرية والعدالة والتضامن الإنساني والسمو الروحي والعقلي وإما أن ينحرف بها باتجاه كبت الإنسان وقمعه واغتيال حريته وعقله وتدمير حضارته. الخطأ إذن في الإنسان ومسألة تطوره، وتفتح عقله مع العصور لتطوير هذه المفاهيم نحو ومع ارتقاء الإنسان وعلومه والعصر الراهن، نزوعاً إلى الحضارة الجديدة التي نحلم بها ونسعى لتشبيدها عوضاً عن البكاء على الأطلال القديمة، والتفني والمباهاة بحضارة العرب الماضية التي دخلت المتاحف وأرشيف التاريخ.

يقول بشير القمري: المجتمعات العربية مجتمعات لا تقرأ لأسباب كثيرة يعلمها الجميع. والسؤال إذن لمن يكتب المبدع أو الناقد وما فائدة الكتابة إذا ظلت أسيرة الكتب ولم تقرأ؟

- المجتمع العربي مسحوق مادياً ومقموع سياسياً، الأغنياء والنهابون يزدادون غنى، وأكثرية الشعب تزداد فقراً مع الزمن. البحث والتفكير بالخيز يأتي قبل البحث والتفكير بالكتاب، هذا في التشخيص العام. في مستوى آخر الثقافة في بلاد العرب هامشية في مجال اهتمام السلطة، وإن وجد الاهتمام فالسلطة لا تنتج سوى ثقافة تافهة وسطحية ومحدودة الأفق. المثقفون الجادون والمهتمون بالمشهد الثقافي كعلامة حضارية وحدهم من يكافح لوضع الثقافة في المتن لا الهامش. وفي النهاية الثقافة تتحول إلى نوع من الاختصاص المركز داخل نطاق الأقلية عوضاً عن شموليتها لتكون غذاء الشعب العقلي والروحي. في رأيي رغم الصعوبات المعترضة والمتعددة كالأمية والفقر والقمع والرقابة في البلاد العربية يبقى المشهد الثقافي هو الأفضل نسبياً. وهو يتقدم على المشهد السياسي والاجتماعي والاقتصادي المتخلف المزري.

ذكر في كتاب «الأيديولوجيا والأدب

حيدر حيدر

شمعون الأعمال الروائية

رواية



يتحدث غولدمان عن وجود علاقة بين مضمون الأعمال الروائية والوعي الجمعي أو الثقافة الاجتماعية، هل تعتقد بوجود تلك العلاقة؟ وهل تظهر تلك العلاقة في رواياتك؟ أم أنك تتمرد على هذا الوعي في أعمالك؟

- للأعمال الروائية علاقة ليس بالوعي الجمعي وحسب، إن ما اكتشفه عالم النفس كارل غوستاف يونغ من خلال تجاربه النفسية وتحليلاته حول الأنماط الأولى والبدائية لما سماه: اللاشعور الجمعي المتوارث منذ خلق وتكوين المجتمعات البشرية الأولى قبل نشوء المدنية والحضارة والتاريخ. وهذه العلاقة ربما تظهر في حالة الأحلام والرجع الميثولوجي (الأسطوري) على نحو رمزي أو خفي غير مدرك عبر السلوك والتفكير والتخاطرات بعيدة الغور. العمل الروائي العظيم والإنساني تتسرب إليه هذه العناصر فتعطيه شمولية، وعمقاً كونياً، يتخطى ما هو ذاتي وخاص ومحدود.

هل تؤدي الأديان والقيم والمبادئ والعادات والتقاليد إلى سحق الإنسان أم أن فهم الإنسان الخاطئ لهذه الأمور هو الذي يؤدي إلى ذلك؟ أين يكمن الخطأ في رأيك؟ فينا أم في هذه الثوابت؟

- الإنسان منذ فجر البشرية هو الذي

محكم وماكر تتسججه اللغة والوعي والمخيلة والثقافة الذاتية للمبدع. هذا لا يعني أن اللاشعور ملغى أو مقصى من فضاء العمل. للحلم دور أساسي في البناء الروائي وهو يصعد من كمون اللاوعي إلى ساحة الوعي. نحن إزاء عملية خلق وتكوين وانعكاس في آن.

الواقع والشخصيات والأحداث تتداخل وتتشابك عبر صياغة وبناء معقدين وساحرين. أي عمل روائي مهم ومدعش يحتوي عناصر من الالتباس واللاوضوح والسحرية والمكر اللاواقعي لاسيما في تناول الأسطوري وتيار الوعي وانكسار الأزمنة والأحلام الغريبة أو السريالية أحياناً. حالة الكتابة ومجراها تؤكد نوعاً من الزوجان والاضطراب النفسي والتخاطر الداخلي مع الشخصية والحدث.

الرواية ليست محاكاة للواقع ثمة واقع آخر مواز للعالم الموضوعي الخارجي هو هذا البناء الروائي الموصول والمفصول في آن معاً.

الرواية ليست اعترافاً ذاتياً بقدر ما هي شهادة ضد الفساد والخراب واغتيال الحرية. شهادة فضيحة وتعرية وانحياز للحقيقة والضمير الحي للإنسان.

هل تؤمن بالحب بين الرجل والمرأة وما هو مفهوم الحب لديك؟

- أحد المعاني الجوهرية للوجود والإنسان: الحب. هذا إذا لم يكن هو المعنى المركزي وسرّ كينونة الإنسان في العالم وأساس الخليفة على الأرض. كيف يمكن أن يكون أو يستمر العالم في غياب المرأة وعلاقتها بالرجل؟ من بداية الكون، عبر أسطورة آدم وحواء كان الرجل والمرأة قطبي الحياة. المرأة صديقة الرجل وحبيبته وزوجته وأخته وأمه، نصفه الآخر في الكون والعلاقة بينهما لا بد أن تكون متكافئة ومتوازنة في البيت والعمل بعيداً عن مفهوم الذكورية الشرقي والمتخلف. واحد من أسباب انحطاط مجتمعاتنا العربي، والمجتمعات الإسلامية عامة، هو هذا الصدد والشرح القائم على مفهوم الكبت والفصل والدونية وهيمنة الرجل على المرأة، وتهميشها كعنصر قاصر محكوم بالنسل والجنس وعمل البيت.



المعنى «البطولة الفردية» خارج الصراع الاجتماعي هو فهم مزيف وقاصر في التحليل النهائي.

شخصيات رواية «وليمة لأعشاب البحر» مثلاً لا تخوض صراعاتها لصالحها الفردي الذاتي، بقدر ما يرى هذا الصراع اجتماعياً وتاريخياً. وهذا المنظور الاجتماعي - التاريخي ينسحب على شخصيات الروايات الأخرى.

في كتاب «الرواية السورية» لنبيل سليمان تقول عن مستقبل الرواية: «إنني أعتقد أن الرواية العربية ما تزال في مراحل طفولتها الأولى، والإنتاج الروائي العربي في طليعته ربما وضع حجر الأساس ولكن البناء لم ينهض بعد». وأريد أن أسأل بعد مرور فترة زمنية لا بأس بها هل تعتقد أن الرواية العربية استطاعت عبر تاريخها مد جذور لها في المجتمع العربي من حيث الرد على حاجات المجتمع الجمالية ومن حيث قلبية الحاجات المعرفية الجمالية عند أبناء ذلك المجتمع؟ هل نهض البناء واكتمل؟

- الرواية الآن تتقدم حثيثاً وتبدو في طليعة الأنواع الأدبية الأخرى كالشعر مثلاً الذي ابتدأت موجهاته الحديثة تتحسر بعد أن تأسس في كتابات رؤاده منذ مطالع الستينات. الآن يقال: الرواية ديوان العرب بدلاً من الشعر. التعقيدات والتطورات والصراعات الاجتماعية والسياسية في بلاد العرب وحدها الرواية القادرة على الإحاطة بها وتحليلها ورصدها على نحو واسع وعميق وملحمي. الرواية العربية اتضحت ملامحها أكثر منها قبل عشرين عاماً وهي تتطور من الواقعية الاجتماعية باتجاه الحداثة كأسلوب وبنية فنية جديدة.

المحور الثالث: الأعمال الروائية للأديب
«أهمية المرأة ودورها في المجتمع وضرورة تحررها واختيارها لعلاقتها مع الرجل بالشكل الذي تراه مناسباً بعيداً عن الإباحية المرفوضة طبياً».

كيف بدأت الكتابة وما الدافع المباشر أو غير المباشر الذي جعلك تختار هذا النوع الأدبي لتعبر به عن العالم الذي تقوم ببنائه؛ علماً بأن اللغة المكثفة التي تكتب بها تقترب من لغة الشعر؟ وأين

أعماق النفس البشرية. الأنثروبولوجيا والتراث والأساطير عبر التاريخ لاغنى عن معرفتها. إذن هذه المعارف الشمولية هي التي تشكل ما نسميه بالوعي الإنساني في التاريخ. هذا الوعي العام هو صخرة الثقافة والعقل ويؤثر التطور الحضاري.

يقول محمود إبراهيم الأطرش في كتابه «اتجاهات القصة في سورية»: هناك استمرار للاتجاه الوجودي مع محاولة مزجه بشعارات وأفكار ثورية، وفي تلك الرؤية الفردية الذاتية للعالم وذلك التمحور حول الذات، حيث نلمح باستمرار الإنسان الفرد البطل وهو يخوض صراعاً نبيلاً مع عالم من المتواصلين والأغنياء والشرطة ويلاحظ هذا التوجه في بعض نماذج حيدر حيدر، ووليد إخلاصي وجورج سالم. هل تنطلق حقاً من رؤية فردية ذاتية للعالم؟ وما هي هذه الرؤية؟

- عبر قصص ورواياتي هناك شخصيات تواجه العنف والحصار والاستبداد السياسي والتخلف وكبت الحرية، لكن هذه المواجهة تستند إلى أساس اجتماعي ونزوع نحو مستقبل أجمل وأفضل للإنسان بشكل عام. النزوع هنا لا يعني الفرد لذاته، إنما الفرد الاجتماعي مسحوباً على الآخر المماثل اجتماعياً.

تخصيص الفرد «س» في الصراع من أجل الحرية لا تعني البطولة الذاتية أو روح الفروسية، وتمجيدها كما في الأدب العربي القديم. هذه «العينة» التي تؤخذ هي شريحة اجتماعية يتم من خلالها فضح القمع العمومي السائد. أي فهم

في سورية؛ لـ: نبيل سليمان وبوعلي ياسين ما يلي: حيدر حيدر هو أحد الكتاب الذين هجروا الريف إلى المدينة إلا أن روابط معينة لا تزال تشدهم إلى المنبت الأول فهم يتأرجحون بين تارين: الضرورة تستبقيهم في المدينة والجذور القديمة غائرة، صلبة لا تموت. إن هذا التكوين يجعل من حيدر حيدر تربة خصبة لتمازج الفكر الغيبي بالفكر الواقعي، الفكر المثالي بالفكر العلمي، الأمر الذي يتطلب نضالاً شاقاً على المستوى الذاتي كيما يتحقق الظفر على هذه الازدواجية. والسؤال: هل حققت الظفر على هذه الازدواجية وكيف؟ وما هو الفكر الذي نتج عن تمازج هذين الفكرين المثالي والعلمي؟ هذا إذا كنت تسلم بما قاله هذان المؤلفان منك.

- كتاب «الأدب والأيدولوجيا في سورية» كتب في مرحلة «جدانوفية» تقول أو تقوم الأدب من منظور سياسي وحزبي إبان هيمنة تيار الواقعية الاشتراكية في الأدب، ولذا فالتحليل والحكم خلاله جاء منحازاً ومحكوماً بآراء ومرتسمات مسبقة لا تعطي الأسلوب أو البنية الأدبية أهميتها الأساسية. الآراء والتحليلات الخاطئة تمحورت حول مضمون العمل، كما أن الآراء التي وردت فيه استقيت من منظور شخصي - ذاتي، كما بنيت الأحكام عبره على مقولات خاطئة: ريف/ مدينة، فكر غيبي/ فكر واقعي، مثالي/ مادي. هذا التأطير يحيل إلى الأيدولوجيا برؤيتها السياسية القاصرة. فيما بعد حدث تراجع من قبل الكاتبين عن الكثير من هذه الأحكام والتقويمات السريعة، والتي أثبت التطور مدى بؤسها وفقرها.

الحياة والإنسان بالنسبة لي هما التطور الدائم على المستوى المادي والروحي والعقلي. وموضوع الازدواجية الفلسفية مسألة مفتعلة، وإذا ما وجدت ملامحها في البدايات فالتطور والوعي الفكري والتجربة الحياتية، أرسدت قناعات واتجاهات فكرية واضحة في ما كتبت لاحقاً. والخلاف الفلسفي متواصل منذ أرسطو وأفلاطون حتى الآن. المادية التاريخية والجدلية صحيحة بنسبة كبرى في المجال الاجتماعي، وفلسفة هيغل وبرغسون والفلسفة الوجودية والطبيعية ليست هامشية. التحليل النفسي أساسي وجوهري في المجال الفردي، وإدراك

**الحياة والإنسان
بالنسبة لي هما
التطور الدائم
على المستوى المادي
والروحي والعقلي.**

تجد نفسك أكثر في القصة القصيرة أم في الرواية؟ ثم «الفهد» رواية أم قصة؟

- دافع الكتابة الأدبية غير مدرك ولملموس سوى في الرغبة الداخلية للتعبير عن الأحاسيس والمشاعر الذاتية والموضوعية. طاقة ضاغطة في الأعماق تنزع للخروج إلى العالم، وهذه الطاقة إذا تأخذ شكلها الأدبي قصة أو رواية تبنى وتتكون كوجهة نظر وأفكار وميول حول الإنسان والمجتمع والأحوال الداخلية والخارجية. نوع من الاحتجاج والرغبة في التوازن بين الأديب والعالم المحيط. هذا كله يولد ويتشكل ويحس به في أعقاب القراءة والمطالعة والتثقيف الذاتي والامتلاء الثقافي والمعرفي، فيما بعد يفاجأ الأديب وقد وقع في ورطة الكتابة ومغامرتها التي تبدأ ميلاً أو رغبة أو لعباً، ثم تبدأ تحولاتها الصعبة والممضنة. الموهبة والتجربة والتأمل والعمق الثقافي، هذه العناصر إذا توافرت، وهي تحتاج إلى جهد ودأب ومران، هي التي تشيّد عملاً أدبياً هاماً وعظيماً.

اللغة المكثفة في أعماله، أو الأسلوب وهذا أكثر دقة، هو أسلوب جمالي-ملحمي أكثر منه شعري. ثنائية شعر-نثر في ذهن المتلقي ملتبسة وهي موروث من خلال الدراسة الأكاديمية والمدرسية القديمة. استخدام المجاز أو الاستعارة أو الكناية أو الاشتقاق والتوليد والنحت، أو هجر المفردات المألوفة في الأدب واستبدالها بمفردات وعبارات جديدة، هذا مألوف في النثر كما في الشعر.

في القصة والرواية الجديدة تطور أسلوبه جمالي قد يقترب أحياناً من المجال الشعري، هذا التطور يعاين اللوحة التشكيلية والموسيقى والفن السريالي والتصوير السينمائي أحياناً. الرواية طاقتها ومساحتها وعمقها أشمل من القصة القصيرة وأنا أميل إلى الرواية أكثر من القصة القصيرة التي لا غنى عنها. «الفهد» رواية من النوع الذي يسمى بالفرنسية «نوفيل» أي القصة الطويلة أو الرواية المتوسطة في الحجم، لكن البناء الفني بناء روائي كحدث وأسلوب.

أنت تنحت من صخر ولا تغرف من بحر كما تقول في أحد اللقاءات التي أجريت معك، وهذا يعني أنك تخطط لكل كلمة تقولها وتدقق في كل فكرة

تطرحها، أي أنك تكتب بشكل منظم وواع وهادف وأن اختيارك للكلمة والفكرة ليس عشوائياً وأن كل كلمة تختارها تنطوي على هدف تريد الوصول إليه وتعبّر عن معاناة، فما هي القضية التي تدافع عنها أو تبشر بها في رواياتك؟

- هذا يعيدنا إلى السؤال الأول حول الكثافة واقتصاد اللغة. لقد قالت العرب قديماً: «خير الكلام ما قل ودل» وهذا قول مأثور عميق الدلالة. الإسهاب والتفاصيل الزائدة واستهلاك اللغة في لزوم ما لا يلزم والثرثرة الفائضة عن الحاجة تهلّل العمل الروائي وترهله، كما تفقده طاقته المشعة والتعبيرية والتأملية. لا يبقى للقارئ شيء يفكر به ويتأمل ويدهشه إذا ما أعطاه الروائي الأشياء كلها. القارئ أو المتلقي للعمل الأدبي العميق مشارك مع الأديب في العمل. يفكر ويتأمل ويسأل ويضيف ويدهش ويضطرب.

النتحت من الصخر يشيّد بنياناً بقوة الصخر، والغرف من البحر يشيّد بناء من ماء فوق الرمل. القضية أو المسألة المركزية في أعماله هي: الإنسان والحرية، العدالة والتضامن البشري. فضح العسف والاستبداد بدءاً من الأسرة وانتهاءً بالسلطة السياسية.

ما هو العمل الروائي الأقرب إلى نفسك من بين الروايات التي كتبتها، ومن هي الشخصية المميّزة التي تحبها وتجد فيها صدق روحك وفكرك ونفسك؟

- العمل الروائي القريب من نفسي «مرايا النار». هناك أكثر من شخصية

في رواياتي وقصصاتي موزع أنا عبرها وهي حميمة بنسبة ما. شخصية «آسيا الأخضر» في «وليمة لأعشاب البحر» و«ميانة» في «مرايا النار» و«راوية» في «شموس الفجر» من الشخصيات الأكثر حميمية إلى نفسي.

لمن تكتب؟ لمن تتوجه بخطابك الروائي؟ أنا أعتقد أن القارئ العادي من الصعب عليه أن يتناول رواياتك وأن يفهمها فهماً جيداً، فهل تكتب لفئة معينة من القراء؟

- مستويات القراءة والقراء ليست واحدة. هناك القارئ العادي والمتوسط والجيد والممتاز. الثقافة ليست هواية، هي نوع من الاحتراف والممارسة الحياتية الدؤوبة ولكي نصل إلى لآلئ البحر لا بد من إتقان مهنة الفوص. رواياتي ليست طلاسماً ولا ألغازاً أو رموزاً مبهمّة وسريالية. قد تكون صعبة بنسبة ما ومميّزة عن غيرها من الروايات الواقعية السهلة التي تعطي كل شيء دفعة واحدة كوجبة سهلة. لماذا لا يجهد القارئ في تذليل بعض الصعوبات، ويعتاد البحث والتأمل والتحليل؟ نعود إلى مقولة أبي تمام الشاعر عندما سئل: لماذا لا تكتب ما يفهم؟ فأجاب: لماذا لا تفهم ما يقال؟ رفع القارئ إلى مستوى العمل الأدبي لا النزول إليه هو جوهر الاستنارة والثقافة العميقة. المياه العميقة أكثر نقاءً وعذوبة وجوهية وثراء من المياه الضحلة. هناك تكمن المغامرة والخطورة والاكتشاف والدهشة. هذه هي الرحلة المشتركة بين الأديب والقارئ، والناقد الوسيط حين يكون نزيهاً وموضوعياً.

إذا دخلنا إلى داخل النصوص الروائية التي كتبتها نلاحظ الجسارة الكبيرة في التعرض للمحرّمات (التابوات)، أعني السلطة والتراث والدين والجنس والعادات والتقاليد وغيرها، ونلاحظ دائماً الموقف السلبي تجاه هذه المحرمات وظهورها بشكل سلبي وربما مشوه أحياناً فما تعليل ذلك من وجهة نظر الكاتب؟ هل هذا يعني أن هذه المحرمات يجب أن تهدم لأنها لا تحتوي على الجانب الإيجابي وليس فيها إلا الجانب السلبي المصور في الروايات؟

- حياتنا وواقعنا العربي ما زالا

في القصة والرواية الجديدة تطور أسلوبه جمالي قد يقترب أحياناً من المجال الشعري

هو الذي يبشر بفجر الحضارة الجديدة مهما كان الظلام الراهن كثيفاً ومنيحاً كالكابوس.

هل تتحرر المرأة إذا تخلصت من خوفها من الدين والقيم والعادات والتقاليد، هل تتحرر المرأة إذا أقامت علاقة مع الرجل كما يحلو لها بعيداً عن الأعراف الاجتماعية التي تعيش في ظلها؟ وهل المرأة التي تفعل هذا حرة بما تحمل هذه الكلمة من معنى، ألا تعاني هذه المرأة من حالة استلاب وقهر وأزمات نفسية حادة؟

- تحدثت في الأسئلة السابقة ملياً عن المرأة وأهمية دورها في المجتمع وضرورة تحررها واختيارها لعلاقتها مع الرجل بالشكل الذي تراه مناسباً بعيداً عن الإباحية المرفوضة طبعاً. ليست المرأة وحدها المأزومة نفسياً، الرجل يمكن أن يكون مأزوماً. هذه حالات استثنائية وخاصة، وحين نكون في مجتمع ديمقراطي، مدني وعلماني تنقل هذه الحالات الفردية إلى حدودها الدنيا. المهم أن نحيا في مجتمع صحي وسوي بعيد عن الكبت والقمع سواء على مستوى الأسرة أو المؤسسات الاجتماعية أو السلطة السياسية القائمة.

نلاحظ أنك تسعى من خلال رواياتك إلى تحرير الإنسان من كل شيء ولكن عندما تنعدم جميع القيم والثوابت إلا يعني هذا وقوع الإنسان في الفوضى، ألا يصل إلى حالة ضياع وتشرد واغتراب؟ ثم ما هو مفهوم الإنسان لديك؟ الإنسان عامة، والإنسان العربي خاصة؟

- مفهوم الخروج على التقاليد القديمة والبالية والقمعية لا يعني الفوضى إنما الحرية الإنسانية المسؤولة، الفعالة والمنتجة شخوص رواياتي وقصصي تشير إلى التحرر وكسر القيود والحصارات المعادية للإنسان في المجتمع حتى تفتح الطاقات والقوى الخلاقة داخل الإنسان. نحن مواطنون لا رعايا. ونحن بشر أحرار لا عبيد. ولا بد هنا من إشارة إلى مقولة الخليفة العظيم في زمانه عمر بن الخطاب: «متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحراراً». هل هناك من حكمة وحقيقة أعمق من هذه المقولة

بعض المجتمعات المتطورة نسبياً أثبتت وجودها في الجامعة والمؤسسات العامة والحكومية والنقابية.

على الرغم من السوداوية التي تظهر في الروايات وعلى الرغم من الانكسارات والهزائم التي يعاني منها أشخاص رواياتك وعلى الرغم من حالة الضياع والتشرد والاغتراب أيضاً أقول على الرغم من كل هذه الأشياء يوجد ضياء خفي يوحي بالتفاؤل وبأن التغيير سوف يحدث وسوف تتغير الأحوال السيئة التي تمر بها الشخصيات سواء أتم التغيير على أيديهم أم على أيدي سواهم فما تحليل هذه الظاهرة ومن أين يأتي هذا التفاؤل؟

- هذه الملاحظة حول الضوء الخفي والإشارة إلى بعض التفاؤل والتقدم للإنسان في رواياتي، ملاحظة ذكية وعميقة وصحيحة فعلاً. أنا مؤمن بالتطور حتى لو كان بطيئاً، وثقتي بالإنسان الجديد راسخة رغم المواقف والعقبات الخارجية. هذا منطق التطور والتقدم، وإذا لم يكن الأمر هكذا فالموت أو الانتحار هو الحل النقيض. لا شيء يبقى كما هو ثابتاً وأبدياً، منطق التاريخ والعالم هو منطق التغير والتقدم، والإنسان الجديد، إنساننا العربي، مسلحاً بالوعي والتثوير والعقل والحرية،

محكومين بالقمع: قمع سياسي. قمع اجتماعي. قمع جنسي. قمع ثقافي. قمع ديني. وهذا القمع معاد للحرية والإنسان. لذا نحن مشوهون ومضطهدون ومعطوبون من الداخل، عدا الاستثناءات المحدودة في المجال الثقافي، سواء على مستوى الفرد أو الأسرة. في القرن العشرين والواحد وعشرين، وربما بعد قرن آخر، قوى القمع والظلام والتخلف تتحكم بحياتنا ومصائرنا، كما تحاول إعادة عجلة التاريخ إلى الوراء، إلى الماضي البدوي والرعوي والديني. ومع أن مفهوم الخلافة أصبح من مخلفات الماضي إلا أن الخليفة ما زال بيننا، وفي دمه فيروس الخلافة كولي لله على الأرض والعباد. إذن نحن شكلاً وظاهراً على أبواب القرن الواحد والعشرين وكشوفاته العلمية والحضارية، إنما في الداخل

والمفاهيم ونمط الحكم والسلوك والتفكير والعقل ما زلنا في القرن الثاني عشر. قرن التفكك والإمارات والخلافة وملوك الطوائف. إذا لم تشرح الرواية والأدب عامة هذه الظواهر السلبية وترفضها، وتشير إلى الانكسارات والانحطاط والتشوه القائم والراهن، فهذا يعني خيانة رسالة الأدب والثقافة. نحن لا نعيش في مجرّات سماوية أو في أعماق البحار أو في الصحارى المهجورة حتى نتحدث عن النجوم والبحار الزرقاء ورمال البوادي. لا بد من تهديم العالم القديم فينا حتى نشيد العالم الجديد والحضارة الجديدة المتسقة مع تقدم العصر والإنسان.

نلاحظ تعاطفك مع شخصية المرأة المنحرفة ومحاولته تسويغ أعمالها وأفعالها والوقوف إلى جانبها، فما تحليل ذلك؟ وهل تعبّر صورة المرأة التي في الروايات عن صورة المرأة في مجتمعنا العربي؟

- في رواياتي هناك انحياز للمرأة التي شوهها المجتمع الذكوري والديني. هذا المجتمع المتخلف تاريخياً هو المسؤول عن انحرافها أو خروجها من كهف التقاليد البالية والكبت والنظرة الدونية السلبية. تحرر المرأة وتحطيمها للقيود المفروضة عليها يعيد لها إنسانيتها ودورها الفعّال في المجتمع. هي ما تزال في حالة صراع ومواجهة مع قوى التخلف، وفي

الرائعة على مدى العصور؟

لماذا اخترت الجزائر لتكون مسرحاً لأحداث روايتك «وليمة لأعشاب البحر» وهل نستطيع أن نقول إن تحديد المكان بدقة هو نوع من الإيهام الفني للقارئ لنجعله يعتقد أن الأحداث التي تجري في الرواية حقيقية وأن الرواية واقعية كما يرى الدكتور سمر روجي الفيصل؟ وهل نستطيع أن نعلم هذه الأحداث وهذه الجزائر على أماكن أخرى في الوطن العربي أو العالم؟ أم أن المكان مكان حقيقي؟

- أحداث رواية «وليمة لأعشاب البحر» مسرحها الجزائر والعراق معاً. ومرجعية أحداثها وشخصياتها واقعية بنسبة كبرى. وقائعها ليست محصورة في مسرحها المكاني ومغلقة في الإطار الجزائري والعراقي. هي رواية عربية شاملة في نهاية المطاف، يمكن تميم دلالاتها ووقائعها ومشاهداتها المحلية على الوطن العربي وإنسانيته المدمر بالقمع والموت والسجن والنفي والمطاردة والحصار.

ماذا أضافت لك ولفنك الروائي الفترة التي قضيتها في الجزائر؟

- أهم ما في التجربة الجزائرية هي إنجاز رواية «وليمة لأعشاب البحر» من خلال فهمي ومعرفتي الدقيقة بالمجتمع الجزائري وإنسانيته وثورته الوطنية التحررية، المبرر عنها في الرواية.

يقول أحدهم إن في رواية «وليمة لأعشاب البحر» فصلاً كاملاً نستطيع حذفه وهو بمثابة منشور سياسي؛ وهذا يعني وجود ترهل فني في الرواية فما هو رأيك؟

- لا أعرف عن أي فصل يتحدث هذا «الأحدهم». القارئ حرّ في استنتاجاته وأنا لا أملك حق مصادرة رأيه. ما يمكن قوله حول موضوع المحور السياسي في الرواية هو: أحد الأعمدة الأساسية للرواية سياسي بالمفهوم الاستراتيجي- الوثائقي أحياناً. وهذا المفهوم سجلّ ليعطي الرواية مصداقية تاريخية حتى لا يقال بأن الروائي يؤول التاريخ أو يتجنّى على الأحداث الواقعية ويزورها.

الراوي في العمل الروائي مشارك وأحياناً يتقمص جزءاً من الشخصية، وليس بالضرورة هو هذه الشخصية أو تلك بتفاصيلها كلها

نلاحظ في روايات حيدر حيدر الهم السياسي الضاعط بشكل كبير وواضح، فهل نستطيع القول بأنك تكتب رواية سياسية؟

- أحد محاور رواياتي سياسي. هناك محاور أخرى كالحب والموت والجنس والحرية والحصار والمقاومة. وهذه المحاور تشكل النسيج المتكامل للعمل الروائي. لا أنزع إلى كتابة رواية سياسية إن لم أقل بأنني أنقر نفوراً عميقاً من الانفراد السياسي وهيمنته على أي عمل إبداعي.

المحور الرابع: الشكل الفني

«بعد تحليل وتأمل ومراقبة داخلية وخارجية، أدركت بأن تيار الوعي أو تيار الذاكرة هو الواقع الموضوعي في الحياة وداخل أعماق النفس الإنسانية».

هل تأثرت في الشكل الذي تتخذه في بناء رواياتك، والأساليب الفنية الروائية التي تتبعها بكتاب معين أو اتجاه محدد كتيار الوعي في الرواية الجديدة وجيمس جويس ومارسيل بروست وغيرهم؟

- يستهويني تيار الوعي في الشكل الفني كأسلوب إبداعي جديد مغاير للأسلوب الواقعي. وحين قرأت روايات لفوكتر وجويس وفرجينيا وولف وبروست وناتالي ساروت وروب غرييه وغيرهم من كتاب تيار الوعي أحببت أسلوبهم وأعمالهم، وأظن أنني منحاز إلى أسلوب هؤلاء أكثر من غيرهم.

تيار الوعي هو ما يجري واقعياً في الحياة الإنسانية من خلال انكسار الزمن

والتغير المكاني عبر الأحداث التي لا تتوالى كتيار مستمر، متواصل، متلاحق كحلقات، أو كجريان الماء في النهر. الأحداث والوقائع تأتي إلى الذاكرة كتيار متناوب، منكسر ومتقطع في أزمنة: الماضي - الحاضر - المستقبل.

الأسلوب الواقعي في السرد الروائي يتناقض مع الواقع الحقيقي لمجرى الأحداث. ونحن إذ نروي حادثة أو واقعة ما في زمن راهن تأتي إلى الذاكرة من خلال التداعي حوادث أخرى جرت في زمن آخر ومكان آخر في الماضي، تقتحم الذاكرة وتأخذ حيزاً في الوعي والتفكير، يحدث هذا في حلم النوم أو حلم اليقظة مثلاً. هكذا تختلط الأحداث والوقائع والأزمنة والأماكن في لحظة أو برهة واحدة ونحن نتحدث أو نروي أو نفكر. إذن بعد تحليل وتأمل ومراقبة داخلية وخارجية، أدركت بأن تيار الوعي أو تيار الذاكرة هو الواقع الموضوعي في الحياة وداخل أعماق النفس الإنسانية.

يختلف النقد حول «الراوي» في الرواية ويميزون بين أنواع مختلفة للراوي كالراوي العالم بكل شيء والراوي المشارك والراوي المتعدد؛ وأريد أن أسأل كيف تنظر إلى الراوي هل هو شخصية كغيره من الشخصيات أم أن شخصية الراوي لها خصوصية معينة ترتبط بالروائي حيث يرى بعضهم أنها صوت الكاتب الروائي؟

- الراوي في العمل الروائي مشارك وأحياناً يتقمص جزءاً من الشخصية، وليس بالضرورة هو هذه الشخصية أو تلك بتفاصيلها كلها. قوة الخيلة في الإيهام والمكر عليها النأي بالراوي إلى مسافة بعيدة نسبياً، حتى يكتسب العمل قوة الإقناع الموضوعية اللاشخصية.

المرجعية الواقعية مهمة في هذا السياق فهي تعطي العمل قيمته الشمولية وقدرته على إقناع المتلقي. الذاتي ذو حدين: حد إيجابي يمكن أن يثري العمل الروائي، وحد سلبي يمكن أن يفقر العمل. ونحن هنا إزاء ما نسميه الموهبة والذكاء وكيفية الاستفادة من العنصر الذاتي. بحيث لا يطفئ ويتحول إلى سيرة شخصية أو ناطقاً سافراً ومفضوحاً باسم الشخصية الروائية.

* أكاديمية من سوريا

مناقشة تليخوف

أخبرني عن كتابة القصة.

أشعرها منذ ومن بعد أن انتهكت في الكتابة حول المكان وبالحديد في فضاءات القرية الأردنية بكل حيلها، تلك الإصدار موسوعة القرية الأردنية، بأجزائها التي أحدثتها بأكثر من خمسة، رغم أن في هذه التجربة الوياح بالتحارة تهذيب المعلومة بكافة أبعادها التاريخية والألثريولوجية والأركيولوجية مع التذكير الضخمة لتقدم في سياقات لغة سردية، تقص ما تيسر من حكايات تلك القرية، وتلج القصص على نول جديد.

أخبرني عن كتابة القصة، ولا أقول الرواية، ولا الشعر، فللقصة عندي مكانة ومكانة، وسحر، ولهاوية، وثقة، لا يعرفها إلا من أحسن لها، ودخل معيها متعبدا، حتى ولو كتب قصة واحدة.

في الحفلات الحنين هذه، أعود إلى تليخوف، وأقرأ مرة أخرى، أقرأ حتى ولو قصة واحدة من روايته الذي كتب، فأعده من خلال تلك القراءة مضاعفني له، كصديق، وأتسم، ويستسم لي، وأعود إلى لحظات خجل بدء الكتابة، فحسرت وجهي، وهذا التذكر ما استشهدت به في متوبة وثقة ذلك الصديق، تشيخوف، في أنه أدات مرة عماد تشيخوف لمزاج منج جدا من الكورتيس، حيث كان يتنزه أحيانا، وروى بحيلولة كبيرة، كان لدى لقاء رائع، وأنا ألتقي على الكورتيس اقتراب مني فحاة ضابطة مدقعية، شاب صغير ملازم قال هل أتم الخطوات بافلوفتش تشيخوف؟ قلت: نعم أنا، أي خدمة؟ قال: أعطوا علي الإزهاج، ولكنني أريد منذ وقت طويل أن أصافحك، وأحمر وجهي، يا له من شاب رائع، وما أرق وجهه، وصافحتنا بعضنا بعضا وأقترفتنا.

هذا المقطع لصديق تشيخوف، الأديب الكستلو كويرين، كتيبه في ذكرى وفاة تشيخوف، لكن ما بلغت في المقطع أننا كادباء، وكناشي قصة ربما بعضنا هذا الشاب الذي صافح تشيخوف، وكأننا نبحث عنه طويلا في بدايات تهجينا كناية الشعر، لتصافحه فقط، تصافحه بالقراءة وبالكتابة الأولى على أن تلك المصافحة التي تستمر أيضا أنه شرح بها، ولا يطول ذلك اللقاء، كانه مرصود ليضع من يقابله على بداية الطريق، ليطور في هذا الفن، فن القصة، كما فعل تشيخوف، ثم يكون التفرق، ويبقى الرذاك اللقاء، وهكذا يمكن تصور تلك العلاقة الوجدانية بين هذا الكاتب العظيم وبين كل من جاء بعده من كتاب القصة، ولتعل المسرح والرواية أيضا، أنه يدعو إلى تجديد الحياة أكثر من خلال تلك القصص، فهو يؤمن بطريقة الانطلاق من الضد، ليكون تكريس هذا التجديد.

أخبرني قليلا، لكنني في كل مرحلة زمنية لا بد وأن أعود إلى تشيخوف، هناك موسم لتلك العودة، حيث يكون فيه الحنين إلى القصة، فأعيد قراءة تشيخوف، وأسترد حرارة تلك المصافحة الأولى لذلك الشاب الذي التقى تشيخوف على الكورتيس، فيشحن هذا اللقاء همتي، وأرى في بؤرة الجوهر مبدعا عظيما رحل قبل مئة سنة لكنه ما زال يبتسم لكل كتاب القصة ينتظرا جديدهم الذي يتألمه حتى بعد طول غياب.

أخبرني

maluh_aladwan@yahoo.com

/المتنافر يولد الانسجام، وهذا الانزياح والعدول، هو الذي يشكل جمالية النص، أو شعرية النص بالمفهوم المعاصر. وماذا يفعل الناقد وسط هذا المعترك؟

إنه يفكك النص، ثم يعيد تركيبه كي يكشف ذلك الانسجام المستبطن.

يباشر الناقد النص بمعزل عن المبدع، ليخرج بعلائق منطقية، ولغة النص هي التي تنوب عن المبدع، فتصبح المعركة بين النص والناقد وبنام المبدع ملء جفونه عن شواردها على حد قول المتنبي:

انام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراًها ويختصم

ولعل هذه المعركة تدخل في باب المجادلات اللذيذة كالمجادلة بين العاشق (الناقد) والمعشوق (النص).

يحاول الناقد/العاشق مراودة النص /المعشوق، ومخاثلته من أجل الكشف عن خباياه الممتعة، والبحث في شعرية النص متعة، والكشف عنها يولد لذة النص.

ينصهر الناقد مع النص وهو يسأله: من أي سياق أتت هذه المفردة أو الجملة، وكيف تم ترهينها ولماذا؟ ولعل حركة الأسئلة النشيطة والإجابة عنها هي التي يولد منها نسيج النص الثاني /نص القراءة.

يجتهد الناقد في طرح الأسئلة من خلال مقولات النص، (المتماثل فونولوجيا)، الأمر الذي يجعله يرسم مسارات ودروب ليلج من خلالها إلى دواخل النص وأقصاه، فالقراءة الشمولية، ومعرفة كل السياقات ضرب من المستحيل؛ لأن النص «خزان كبير لسياقات بالغة التنوع والتعدد والتجدد، وهذا ما يمنح الذات المؤولة موقعاً بالغ الأهمية، فلها وحدها الصلاحية في تحيين هذه الدلالة أو تلك، ضمن هذا المسار التأويلي أو ذاك، وفق شروط الانتقاء السياقي والظروف المقامية الخاصة بكل فعل قراءة» (١)

وتبدأ عملية التأويل من صيغة السؤال الأول، الذي يطرحه الناقد على النص، والجواب عنه يقتضي إعادة تنظيم عناصر النص وفق المسار التأويلي الذي يعتقده الناقد

كيمياء النص الشعري في قصيدة «دماء الثلج» للشاعر أحمد قران الزهراني

د. شادية شقروش *

(ما يخلقه الإنسان في أي سياق (...))،

هو انبعاث له، يتواجد معه في علاقة أنثوية)

(نورثروب فراي: الماهية والخرافة ص ٣٩٦)

تمهيد نظري:

لا نبالغ حين نقول، عندما نباشر النص الإبداعي الأصيل - المتمرد على الحصار - أننا حيال تركيبة معقدة من شحنات (نفسية، اجتماعية، دينية، إيديولوجية، فلسفية، لغوية... إلخ)، منبثقة

من ميثولوجيا الأنا، من عقدها وأحلامها وآلامها، وآمالها، لذلك تتشابه التركيبة الكيميائية مع التركيبة الإبداعية (اللغوية).

ويصبح الناقد كيميائياً يحلل في مختبر اللغة، ويكشف عن فسيفساء النص، باحثاً عن تلك المفردات الهاربة من سياقات شتى والملتزمة لتشكل المعنى المتضرد. فاللغة نسق منظم، وملك مشاع للجميع، ولكي يصنع المبدع فرادته عليه أن يكسّر من اللغة -دون أن يخرج عن نسقها - ثم يركب منها ما به يؤسس فرادته ينزاح ويؤلف بين المتنافرات، غير أنه داخل المختلف



أنه سيوصله إلى المعالم الكبرى في خبايا النص من أجل استنطاقها.

وما يلتقطه الناقد من اللغة أو ما تبوح به لغة النص للناقد ماهو الا مسار واحد من المسارات المتعددة؛ لأن المسار الذي يراه ناقد ما، تبرز فيه عناصر لغوية بعينها وتخدم عناصر أخرى تنتظر من يبرزها أو يحينها.

والعناصر البارزة التي حينها الناقد هي التي تفرض عليه منطق التأويل وفق تشابكها مع عناصر النص الأخرى، في صورة منسجمة تقود إلى معنى معين.

وإذا اعتبرنا النص «علامة» ينبغي تفكيك شيفرتها، فإن تحديد القراءة وتعدد التأويلات يقاس بالعلاقة الموجودة بين النص والقارئ أي بين العلامة ومستهلكها (٢)

وهذا التصور التأويلي هو ما يطلق عليه «شار ساندروس بورس» اسم «السيميوز»، «الذي هو السيميائية و السيميائية في نظره ليست سوى تسمية أخرى للمنطق، وهي فعل؛ أي سيميوز والسيميوز هو سيرورة لإنتاج الدلالة ونمط في تداولها واستهلاكها» (٣).

وفكرة تأويل النص الإبداعي وأشكال تجلياته، وفعل التأويل لا يمكن أن يتم إلا إذا ارتبط بمقولات السيميائية (المنطق)؛ أي أن الرابط القانوني هو المؤطر لصحة العلامة ومعقوليتها، لأن التأويل ينبثق من حركة الإحالات التي تولد العلامة (٤) المتمثلة في البنية الإنزياحية للجملة التي تخرق أفق توقع القارئ، وانطلاقاً من العدول يحاول القارئ اعتماداً على القوانين الداخلية للنص من جهة، واستناداً إلى منطق الإحالات والمسار التأويلي من جهة أخرى، أن يخلق الانسجام من الاختلاف المتمظهر على سطح النص؛ أي أنه بعيد بناء المنطق من اللامنطق، والممكن من اللاممكن.

من هذا المنطلق سنحاول الاقتراب من نص شعري للشاعر محمد قران الزهراني «الموسوم بـ: «دماء الثلج»

١ - وسمت التحليل بـ «كيمياء النص الشعري» في قصيدة «دماء الثلج».

التحليل،

يبني أحمد قران الزهراني نصوصه بنية انزياحية مخالفة للساند، وتظهر المفارقة في الجمع بين نصوص غائبة

شعرية العنوان تكمن في اللامنطق والجمع بين حقل الجسد وحقل الطبيعة، والمبدع وحده من يستطيع أن يبني من اللامنطق منطقاً جديداً

قادمة من سياقات شتى، يؤلف بينها في سياق واحد، فكانت حفريات من عمق مخزون الذاكرة التراثية الدينية والإنسانية.

ولعل أول علامة يمكن أن نقف عندها هي بوابة العنوان «دماء الثلج» وما تحمله من شحنات ترميزية تجعل منها علامة دالة على النص، تتقدمه وتعلن عنه، أي تسميه، وفي التسمية إعلان عن فعل الخلق» (٥).

وهكذا يصبح العنوان سمة دالة عن النص وبطاقة تعريف له.

تومئ عبارة «دماء الثلج» إلى فيض من المعاني، وهي إن نظرنا إليها من الوجهة النحوية البسيطة، فهي خبر مبتدأ محذوف تقديره هذه؛ أي هذه «دماء الثلج» وإذا نظرنا إليها من وجهة نحو النص فإنها مبتدأ معرف بالإضافة خبره في المتن.

والسؤال المطروح كيف نفكك: دماء الثلج من البنية العدولية إلى البنية البسيطة المعروفة، فأصل الجملة المنطقية هو:

دماء - الجراح = منطق = المحور الأصلي
ماء - الثلج = منطق = المحور الأصلي
دماء - الثلج = لا منطق = المحور الاختياري (المبتكر).

وشعرية العنوان تكمن في اللامنطق والجمع بين حقل الجسد وحقل الطبيعة، والمبدع وحده من يستطيع أن يبني من اللامنطق منطقاً جديداً، وبين الممكن واللاممكن والمنطق اللامنطق يتنزل الناقد ليجمع بين ممكنات التحول ومسارات التأويل.

فالدماء مصدرها الجرح، الذي يحيل على الألم، وهي تتسم بالحرارة،

لونها أحمر، ولكنها بالمقابل تتجمد إثر خروجها من الجرح وامتزاجها بالهواء الذي هو عنصر من عناصر الطبيعة، وبالتالي تحمل الدماء صفة الجمود.

والثلج مصدره الماء وهو يتسم بالبرودة، كما أن البرودة الشديدة تؤدي إلى الألم مثل الحرارة الشديدة.

وبالتالي فالدماء والثلج في النص تحيل على شيء آخر.

لدينا، الجرح، الألم، الحرارة، البرودة، الماء، وكلها صفات يمكن أن نختار منها صفة واحدة تجمع بين الثلج والدماء وقد يحيلنا الحدس في بناء مسارنا التأويلي إلى أن الجامع بين الدماء والثلج هو الألم.

وعندما نتجاوز العنوان إلى المتن نجد مسكوناً منذ البداية بما يحيل على الألم والمخاض والفتنة والغواية.

يسبح أديم النص في هوى التراث الديني والإنساني حيث يتناص الشاعر في الفاتحة النصية مع آيتين من سورتين مختلفتين، «سورة مريم» و «سورة يوسف»

يقول الشاعر:

هزي إليك بجذع الآه وابتلهي

في هيكلي ثم قدي الأرض من قبلي

فالتناص الأول ظاهر: «هزي إليك بجذع» التي تحيل على الآية الكريمة «هزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنياً» (٦) الآية ٢٥

والتناص الثاني يحيل إحالة مضمرة إلى الآية الكريمة «قال هي راودتني عن نفسي، وشهد شاهد من أهلها، إذ كان قميصه قد من قبل فصدقت وهو من الكاذبين» الآية ٢٦.

فالشاعر رهّن الآيتين من خلال الإحالة عليهما، والسؤال المطروح لماذا هاتان الآيتان الكريمتان بالذات وما علاقتهما بالعنوان الرئيس؟

لعل الشاعر يشهد حالة المخاض، ويتألم مثلما شهدت مريم المخاض وتألّت فكان الشاعر جرّد من نفسه ذاتاً أخرى وخاطبها أمراً، مثلما خاطب عيسى الطفل أمه أمراً إياها أن تهز بجذع النخلة لتأكل من ثمارها فيذهب عنها الألم.

ولكن لماذا استحضّر الشاعر لحظة المخاض بالذات؟ لماذا يحاول أن يضع المتلقي في جو الألم؟ فكلمة «الآه» التي





من عساها تكون هذه الأنثى التي يبتغي منها الشاعر أن تنسج الكون من كيانه؟

بيضاء مشرعة تنجو من الزلزل

فمن عساها تكون هذه الأنثى التي يبتغي منها الشاعر أن تنسج الكون من كيانه؟ لعلها عشتار، آلهة الخصب والنماء، التي زجت بأدونيس في عمق الأرض، فيتضح لنا أن الشاعر رحل إلى الإنسان البدائي القابع في أعماق الذات ليسترق منه إشعاعات البوح حول أساطير غارقة في القدم، ثم يقوم ببعثها في ثوب جديد عن طريق اختراع الإشارات الرمزية، المشاكلة للأسطورة، ولعل الجمع بين الطبيعة المادية والكون لا يمكن أن يكون في ذاته مصادفة، لأن تجلي التيمات الأسلوبية - التي توحى بالامعقول - مع بعضها، جعل جزءا كبيرا من أسطورة عشتار يشع، فتظهر الشرايين والأوردة والشمس كإشارات تحيلنا مرة أخرى على الدماء التي مرت بنا في العنوان، ولكن هذا التكرار الضمني للدماء، يحيلنا على دماء الإله أدونيس التي ترمز إلى الخصب والتجدد والانبعاث، ولعل حرارة الدم التي ربطها الشاعر بالشمس والصحراء تحيلنا على الثورة المستبطنة التي تنصهر في كيان الشاعر، وتتشاكل مع حرق الشمس، وحرارتها، وحرارة الصحراء المستبطنة للقيظ والظما.

والإحساس بالظما يولد الارتواء، والإحساس بالتصحر يولد الخصب والإحساس بالظلمة يولد الضياء.

فتتجلى الثايات الضدية من تحت انقاض اللغة فتقبض على ثنائيات: (الظلمة، الضياء) (الظما، الارتواء) (التصحر، الخصب)

رهن بها الآية واجتثها من سياقاتها وأدخلها في سياق معنى القصيدة تحيل على الألم أيضا.

فتصبح الذات الأمرة كما لو أنها إله، والذات المأمورة كما لو أنها العذراء.

ثم يأمرها بالدعاء: «وابتهلي في هيكلي» ثم «قدي الأرض من قبلي» فيتحوّل هيكل الذات الأولى إلى محراب للتلذذ والدعاء ثم يتشظى المعنى وينزاح من القداسة والنقاء والطهارة والبركة إلى الغواية، فمن محراب القداسة إلى بؤرة الفتنة والغواية وما فعلته زوجة العزيز مع يوسف عليه السلام، ولكن الذات المتمظهرة في الذات الشاعرة هي الأمرة، فما الذي يجمع الغواية بالطهارة؟ إنه الألم.

تألم يوسف الجميل، وتألمت مريم العذراء، ولكن في الألم انتصار، وبالألم يترقى الإنسان ويتطهر، وإذا رجعنا إلى العنوان فإننا نجد الثلج يحمل معنى النقاء والطهارة، وعند تلوثه بالدم يتدنس، فتقبض على ثنائية النقاء والطهارة والألم واللذة من خلال المعطيات السابقة التي استحضرتها في مخيلتنا تلك الصورة المشهدة المقتطعة من القرآن الكريم، طهارة مريم ويوسف الممتزجة بألم من يطعن في شرفه، وشهوة زوجة العزيز ودنسها، حيث ارتكز الشاعر في بنائه للقصيدة على هذه الشخصيات المرجعية ليقول من خلالها ما لا يقال؛ لأن الشعر «يسط» للقدرة اللغوية على إظهار شيء لا يقال من خلال شيء يقال» (٧)

فتتفجر المكبوتات وطاقات الإبداع من خلال هذه الفاتحة النصية التي تؤطرها ثنائية اللذة والألم... ويتجلى الشاعر كما لو أنه إله، وتتجلى المرأة المأمورة كما لو أنها إلهة، تتحكم في الكون وفي كيان الشاعر، فيتعانق الديني بالأسطوري، ونجد أنفسنا وسط قداس مفعم بالعشق في «أولمب الآلهة الإغريقية» فالذات الأنثوية ليست امرأة عادية طالما أنها تجمع بين المقدس والمندس.

ثم ازري من شراييني وأوردتي

شمسا وخيطي، كما الصحراء من

حللي

ثم انسجي من خيوط الفجر أفئدة

(الحرارة، البرودة)

تعتبر الثنائيات الضدية العصب الداخلي الذي يعمل على تماسك القصيدة، كما أنها تمثل الإيقاع الداخلي، وتدل من ناحية أخرى على نفسية الشاعر، التي تبحث عن التوازن وهذا ما جعل أحمد قران الزهراني يقفز خارج الزمان والمكان.

ويستمر الشاعر في أوامره التي توحى بالترجي:

ثم انسجي من خيوط الفجر أفئدة

بيضاء مشرعة تنجو من الزلزل

لعل الضياء المتمظهر في (الفجر) والنقاء المتمظهر في (أفئدة بيضاء)، والندس المتمظهر في (الزلزل)، يوحى برغبة الشاعر في التطهر من دنس يلاحقه.

يريد أن تضاء نفسه بالأمل في يوم جديد يحمله الفجر معه.

وهكذا تتعالق كل المفردات العلاماتية داخل نسيج النص لتبوح عبر نتوءاته وتعرجاته بتلك السمة الدلالية اللائذة في أصقاعه التي تحيلنا دائما على الانبعاث والتجدد كطائر الفينيق.

وأوقدي حطب الأيام في حدي

ثم احملني من رماد العمر واشتعلني

وانأي بسوءتنا واستنطقي حجرا

وظللي الفسق المشوق وارتحلي.

يدور الشاعر في حلقة النار والرماد (حطب الأيام) والمندس (انأي بسوءتنا) والصمت (استنطقي حجرا) تتفجر هذه الدوال، وتتشتر شرارتها على جسد القصيدة فتضيء، فيبدو نتاج الشاعر وما تمخض عنه بمثابة مشهد لصراع مباشر بين الإنسان ومعتقداته، فتتكسر اللغة وتتشظى، وتتوهج القصيدة، ولعل الثورة التي تعتلج في كيان الشاعر (أوقدي حطب الأيام، اشتعلني)، تتأجج نارا «والنار هي الحي الأعلى وهي داخلية وخارجية تحيا في قلوبنا وتحيا في السماء وتصاعد من أعماق الجوهر وتتبدى لنا حبا ثم تعود فتتهبط إلى قلب المادة وتختفي منطوية» (٨) كالنار الكامنة في الحجر (استنطقي حجرا)، وبما أن الشاعر فجّر حبا وصعدا من الأعماق، فإنه ينشد حب شيء ما، حب يستنطق الحجر، ولعله بارتطام الحجر تتولد

شذرة النار التي سرعان ما تنطفئ،
كما أنها سرعان ما تشتعل فتحدث
لهيباً.

وظللي الغسق الممشوق وارتحلي
وإذا كانت ساعة غروب الشمس،
صورة كونية جميلة، فإن الشاعر يريد
من أنثاه أن تظل هذا الغسق، وكأنه
بذلك يمجّل باستقدام الليل، ولعله بعد
هذه المجاهدة وهذا الاضطراب، يبحث
عن سكون الليل حيث الهدوء والراحة
والسكن والطمأنينة، لذلك ينتقل
الشاعر من مرحلة المناشدة والانفعال
والحركية والاضطراب، والثورة إلى
مرحلة السكون، فالمقطع الأول ابتداءً
من (هزي إليك) إلى غاية (وظللي
الغسق...) تتجلى فيه الحركة، تدلنا
على ذلك الأفعال المتواترة.

١ - هزي.

٢ - ابتعلي.

٣ - قدي.

٤ - ازري.

٥ - خيطي.

٦ - انسجي.

٧ - تنجو.

٨ - أوقدي.

٩ - احملي.

١٠ - اشتعلي.

١١ - انأي.

١٢ - واستنطقي.

١٣ - وظللي.

١٤ - ارتحلي.

وهي أفعال تنتمي إلى حقول دلالية
متعددة

(٦+٥+٣)= قدي + خيطي
+ (انسجي)= حقل النسيج

(١٠+٨)= (أوقدي+اشتعلي)= حقل
النار

(١٢+٢)= (ابتعلي+استنطقي)= حقل
الكلام

(٧+١١+١٤)= ارتحلي + انأي
+ (تنجو)= النجاة

(٩+١)= (هزي + احملي)= اللعب

(١٢+٤)= (ازري + ظللي)= النبات

كما ييوح الشاعر في المنعطف الثاني
من القصيدة، وكأنه يناجي ويبتهل

مستجدياً ومتحسراً.

يا حسرة من عجاف الدهر في
مهجتي

يا موجة من دماء الثلج في مقلي

يا أنت بالغة الأحلام في نرقسي

يا نغمة من ظلال الشوق في جملي

يا أنت يا شاطئ النيران في كبدي

يا ملجئ في متاهاتي وفي وجلي

هذا رفات دمي فاستنسخي ولها

منه وصوغي على ألعانه مثلي.

فيا النداء التي يستجدي بها الشاعر،
أحالاته من الحركة إلى السكون، وكأنه
أصبح على مشارف التوازن.

فنوبة الشعر في دم الشاعر، لذلك
تصبح اللغة/ الذات الأنثوية، ذات
مدى ليل مديد، ويصبح الواقع تحت
مفعولات اللغة حياً، حين ينكشف ما
فيه من خيال، وتصبح القصيدة ملجأً
يهرب إليه الشاعر من متاهات الغربة
والخوف لذلك يحاول الشاعر أن يكتب
القصيدة مستنسخاً إياها من دمه
فعملية الخلق تنبض من حرقة الحرف،
المنبثق من نيران الكبد، نيران الذات
المنصهرة فحين تحط نوبة الشعر في
دم الشاعر يبدأ بنشر عذابه ويكتب
برماد « حطب الأيام » حزنه الأسود
(ظللي الغسق) على بياض الورق،
فيتدفق الوحي الشعري ويعود الشاعر
إلى لحظة البدء، ويبنيها بالكلام صوراً
ورموزاً.

يكتب الشاعر قصيدة «دماء الثلج»
بدمه فينبثق حزنه الأسود (سواد
الكتابة) على بياض الورقة فتفقد
الورقة نقاءها وبياضها مثلما يفقد
الثلج نقاءه، عندما يتلوّث بالدم، وكأنه
بذلك يضع شحنة أحاسيسه المنصهرة
بالأحلام على فضاء الورقة، لذلك نجد
أن العصب الدلالي للقصيدة يكمن في
المقدس والمدنس، ألا يقال أن الطفل
يولد كصفحة بيضاء للإحالة على
نقائه وطهارته الملائكية، ويدخله
في تفاصيل الحياة يدنس، هكذا هي
الكتابة الإبداعية التي تبيع المحظور
وتتمالى على الطابوهات مخترقة
الآفاق، ولعل الخروج عن التقاليد
اللغوية والانخراط في بناء اللامعقول

هو الذي يولد شعرية النص وجماليته،
فيدخل الشاعر في نسق النص الشعري
الحدائي.

حاول الشاعر منذ البداية أن يلتقط
اللامرئي الكامن في المرئي (الأرض،
الشمس، الصحراء، الحجر، الفجر،
الثلج، الشواطئ، الرمل) الكامنة في
ذات الشاعر الباطنية (الشرايين،
الأوردة، الإحداق، الكبد، المقلة، الدم)
فتنتشر الأحشاء لتحل في الكون برمته
فتبصر تحت ركام اللغة المتشردمة
منولوجاً داخلياً منبعثاً من ثورة
الشاعر، فهو يبحث عن ذاته في ذاته،
وفي الكون.

لذلك يمارس تجربة العشق كما
الصوفي تماماً بهذا الحلول.

فتمحي الفواصل، وتبدأ عملية الخلق
والاستنساخ

هذا رفات دمي فاستنسخي ولها

منه وصوغي من ألعانه مثلي

وشاكسيني على التاريخ في مدينتي

وهدهدي الرمل محبوباً على قلبي

وقدمي لضريح الآه سوسنة

وكففي الليل من عينيك وامتثلي

سيان بين جنين خيط من دبر

وبين وجه خفي قد من قبل

شتان بين السراب الحلم فاتنتي

وبين ماء الحياة العذب من وشلي.

بلغ الشاعر بحلوله لحظة الوله
والافتتان، وهي حالة من حالات
المتصوفة فيصبح لا فرق عنده بين
أن تخلصه اللغة من جموده، وبين أن
يخلصها من رعب الصمت والموت
(ضريح الآه)، فيحيا الشاعر والكون
بحياة اللغة، ويصبح الشعر كالحلم
تماماً ينهل من الماوراء المستتر في
الفضاءات المعتمة من الكون، لذلك
يبنى الشاعر متخيله من صور قادمة
من سياقات شتى فيتناص مرة أخرى
مع قصة يوسف ومشهد حلم العزيز
بذكره (عجاف الدهر) ثم العودة إلى
مشهد المراودة، (خيط من دبر)، (قد
من قبل) ليحيل على ثنائية الجذب
والخصب، مثلما تحيل عليها ثنائية
الذكورة والأنوثة.

فيطمح من خيال هذه النصوص
المستحضرة حلم متعدد الأقطاب، يركز
على عصب دلالي واحد، جذب الذات



الشاعرة والبحث عن الخصب والتجدد والانبعاث، لتعطينا الذات الشاعرة ثمرة الإبداع فالذات تسعى لاستعادة لذة المشهد الصحراوي، باعتباره رمزا كيانيا عربيا يمثل (رحم الأم) الحضارة العربية المنبتة. من الصحراء، فمن حرقه الصحراء ولد الألم وانسجمت الفوضى (وشتان بين السراب الحلم وبين ماء الحياة العذب).

وتتكشف رغبة الشاعر المتعطشة إلى الماء، ماء الحياة فيستقطر ماء الشعر لأن حياة الشاعر بالشعر.

يا أنت بالغة الأحلام في نرقي

يا نغمة من ظلال الشوق في جملي

ولعمري فإن «استنساخ الولد، هو خلق تتحول بموجبه عذابات الكتابة ووجعها لذة عارمة تدهم الشاعر، فيقف على مشارف دروب الخلاص وتطالعه تخومها» (٩) فيستقطر الشاعر ماء الشعر من ماء الحياة العذب بعد ما كان في تيه الصحراء المتسريل بالسراب، وتصبح الكتابة الشعرية (الأنثى) مفعولا به بعد أن كانت فاعلا، ويصبح الشاعر فاعلا بعد أن كان مفعولا به، وتغدوا الكتابة «نتيجة قدرتها الفائقة على انتشال اللغة والوجود والإنسان، وقدرتها الماثلة في دحر العدم، أعظم فعل مارسه الإنسان على الإطلاق، لحظة إدراكه أن الفوضى أشد تأصلا من الحياة من النظام، وأيقن أنه لا وراء هناك ولا أمام (...)، من هذا الوجع العاتي طلعت الكتابة الشعرية، ولم تأت كتسليية بل كإعادة إبداع الذات في وجه الفجيعة» (١٠)

انطلاقا من فاتحة المخاض وجذع الألم مروراً بالكون والإنسان ووصولا إلى خاتمة الماء العذب نجد التكرار المتواتر لدول الدم والثلج، الذي يتراوح بين الخفاء والتجلي، ويحضر «بصفة دورية منتظمة، فيتحول بدوره إلى قانون إيقاعي مركزي يشد الخطاب فيوحد بين تفاصيله وكلماته، ويذيب الكل في شكل نسيج متناغم» (١١).

الأبعاد الفنية

نعتقد بتتبعنا مسار السيميوز والوقوف على دلالات أننا حاولنا التبصر فيها، وأضاعت لنا بعض الجوانب، من خلال الأسئلة التي

طرحناها ضمنا وأجاب عنها النص، ومن خلال يريق بعض العلامات التي أجبرتنا على الوقوف عندها، وأحالتنا على علامات أخرى داخل نسيج المتخيل الشعري، الأمر ينسج بموجبه المعنى المستبطن، لذلك نخلص في النهاية بعد هذه الرحلة السندبادية والمغامرة في عالم أحمد قران الزهراني، من خلال قصيدته «دماء الثلج» إلى بعض الاستنتاجات والأبعاد لعل أبرزها:

١ - البعد الجمالي:

ويتمثل ذلك في اللغة الانزياحية، وهذا التعبير المقلوب يرتبط بمتعة الكلمة الجديدة التي انزاحت عن معناها الأصلي لتخلق «الخطاب الذي لا يطاق»، أو الخطاب الخارق الذي يخرق أفق التوقع ويقذف بنا في فضاء اللغة الجديدة للبحث عن المعنى المستبطن في معجم الشاعر الجديد الذي يتبنى لحظة قراءة القصيدة.

٢ - البعد الديني:

ويكمن في تقاص الشاعر مع القرآن العظيم في سورة مريم في مشهد المخاض وسورة يوسف في مشهد المراودة، ومشهد الحلم.

وإذا جاز لنا أن نسأل لماذا فإنه انطلاقاً من معطيات القصيدة والتحليل السابق، فإن مشهد المخاض يحيل على الولادة، والشاعر منذ البداية يعاني لحظات المخاض لبناء الكلام الشعري لأن أعسر لحظة يرتادها المبدع هي المرور من مرحلة الصمت إلى مرحلة البوح ومشهد المراودة يحيل على الفتنه وهي افتتان الشاعر بالكلمة والفكرة المعبرة على المعنى الذي يريد أن يصوغه، ولعل استحضار المراودة أنسب اقتطاع نصي للتعبير كما يدور بخلد الشاعر.

٣ - البعد الأسطوري:

حيث يتناص الشاعر مع أسطورة طائر الفنيق (العنقاء)، الذي ينبعث من رمادا احتراقه كما يتناص مع أسطورة الأم الكونية التي تزج بالابن الإله في أقاصي العالم السفلي، وقد تكون عشتار وأدونيس، الذي يوحى بالتجدد والانبعاث، وتحضر هذه الأساطير كتناص مضمّر، أي ميتناص.

فيتجدد الشاعر كطائر الفنيق من خلال بعثه للقصيدة من رماد اللغة، ولعل صفة الرماد التي استحضرها الشاعر في النص (رماد العمر واشتعلتي) تحيل على اللغة التي تموت معانيها بالاستعمال الشائع، والطائر المنبعث من الرماد هو اللغة الجديدة التي تخلق من أنقاض اللغة المحترقة.

٤ - البعد الصوفي:

ويتجسد في ظاهرة الحلول، التي حل فيها الشاعر في تفاصيل الكون وأمحي.

ويبدو أن شهوة المعرفة لها علاقة بحضور يارق الشهوة المتمثل في الأنثى التي جردها الشاعر من نفسه، ولعل الشاعر يشبه الصوفي في استعمال تلك العبارات اللامنتظية ليدلنا على الأسرار اللغوية التي من الله بها عليه، فرقاه إلى مرتبة الشعراء، لذلك يسعى جاهدا إلى تفسير تقاليد اللغة والانحراف عن سنن البلاغة الثابتة، فتصبح الكتابة الشعرية من هذا المنظور مغامرة سافرة داخل الكون واللغة، وهذا ما تنهض به الحداثة وهي اتصال بالجذور وانفصال في الطريقة، من هذا المنظور يتطابق الشاعر مع الصوفي لأن كليهما ينشد الحلول وينشد المعرفة، وإذا كانت عبادة الصوفي ظاهرها العمل وباطنها المعرفة، فإن هذه الأخيرة هي الهدف النهائي في الخلق الشعري، لذلك تتولد الرؤية الشعرية المقابلة للرؤية الصوفية، اللتان ترتكزان على الخيال، ومن شأن الخيال الجمع بين طرفي الحس والعقل أو المعنى والصورة (١٢) لذلك يلبس الشاعر بردة الصوفي ويتوازي معه في الانطلاق والسير، ولكن هدفه فيه ينزاح عن الهدف الصوفي، لذلك يؤسس الشاعر حرمة النصي ويؤثثه باللغة المتفردة.

٥ - البعد النفسي:

الذي يتمثل في نفسية الشاعر المتراوحة بين الاضطراب والهدوء، بين الحركة والسكون من خلال استحضاره للأفعال المتواترة في المقاطع الأولى من القصيدة، ثم يبدأ بالتوازن والسكون عندما يبدأ الجملة بيااء النداء.

٦ - البعد الإيقاعي

ويتجسد في الثنائيات الضدية التي توطن الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي المتمثل في القافية المتواترة من بداية القصيدة إلى نهايتها، فيضفي عليها الطابع الغنائي القديم، فيجمع الشاعر بين الأصالة والتجديد. فتتلبس الأشياء والموجودات بأبعادها الرمزية وتتقضم الكلمات من مواضعها داخل عباءة القصيدة الخيلية.

٧ - البعد الرمزي

يمتدح الشاعر من التراث الإنساني ويصير على الانسجام خارج الزمان والمكان، مع القوى المجهولة الغيبية باعتبارها النبع الفيض للعطاء السرمدى، وظماً الذات إلى هذه الكليات المتعالية هو نصيبها من المتعة الأزلية (١٣).

فيتجمع وميض الروح ويمتزج بالأنثى، ليشكل في النهاية إضاءة كونية كبرى، من هنا يظهر لنا أن الشاعر يمتلك مخيلة تحفر في أركيولوجيا اللغة، لتطل على النواة الكبرى، فمفرداته المبينة للنص، يسبقها بعدها الرمزي، الذي يحيط الكلمة بهالة دلالية تتشظى إلى معاني متعددة، فتجليات الأنثى المتمظهرة في النص بين الخفاء والتجلي واستدعاء مريم العذراء وزوجة العزيز، والإحالات النصية المتمظهرة فنولوجيا في ياء المخاطبة ابتداء من «هزي إليك» بجذع الآه (بداية القصيدة) ... إلى (آخر القصيد)، تحيل جميعها على الأنثى، كما أن التيمات الأسلوبية لنسيج النص تحيل كما مر بنا على حقل النبات، وحقل النار، وحقل النسيج، وحقل العبد - والتي تسعى إلى التلاحم والانسجام - ما هي في البعد العميق إلا استدعاء إلى المبدأ الأمومي، الذي هو توحد مع الطبيعة، وخضوع لقوانينها، حيث يرحل بنا هذا التعبير الرمزي إلى المجتمع الأمومي في الأقاليم البعيدة من عمر البشرية، حين أسلم الرجل قيادته للمرأة، لا لتفوقها الجسدي، بل لتقدير أصيل وعميق لخصائصها الإنسانية وقواها الروحية، وقدرتها الخالقة وإيقاع جسدها المتوافق مع الطبيعة، فإضافة إلى عجائب جسدها الذي بدا للإنسان القديم مرتبطاً

يمتدح الشاعر من التراث الإنساني ويصير على الانسجام خارج الزمان والمكان، مع القوى المجهولة الغيبية

بالقدرة الإلهية، كانت بشفافية روحها أقدر على التوسط بين عالم البشر وعالم الآلهة، فكانت الكاهنة الأولى، والعزافة والساحرة الأولى، وكانت النساجة الأولى والخياطة، كما تعلمت خصائص الأعشاب السحرية في شفاء الأمراض، فكانت الطيبة الأولى، ومن وجود شعلة النار المقدسة في معابد الحضارات المتأخرة، وقيام عذراوات المعبد بحراستها والإبقاء عليها مشتعلة، نستطيع الاستنتاج بأن شعلة النار الأولى قد أوقدتها المرأة، وكانت أول حارس عليها حافظ لأسرارها، كما توجهت المرأة دورها الكبير باكتشاف الزراعة، ونقل الإنسان من مجتمع الصيد والالتقاط إلى مجتمع إنتاج الغذاء (١٤).

أيقظ الشاعر الإنسان القديم القابع في عمق الذات فخرج أيقظ التعبير الشعري المنصهر في الذات محملاً بهذه الطاقة الرمزية الفارقة في القدم.

وتتشاكل القصيدة مع الأم الأزلية، وتتبدى الأنوثة طاغية في النص، لتحيل في الأخير على اللغة الشعرية المتفردة، فردوس الشاعر المفقود، وبالتالي نستطيع القول أن أديم النص برمته محاط بهالة أسطورية، تثن تحت انقراض اللغة المشحونة بهذه الطاقة المنفلتة من عمق لاوعي الذات الشاعرة.

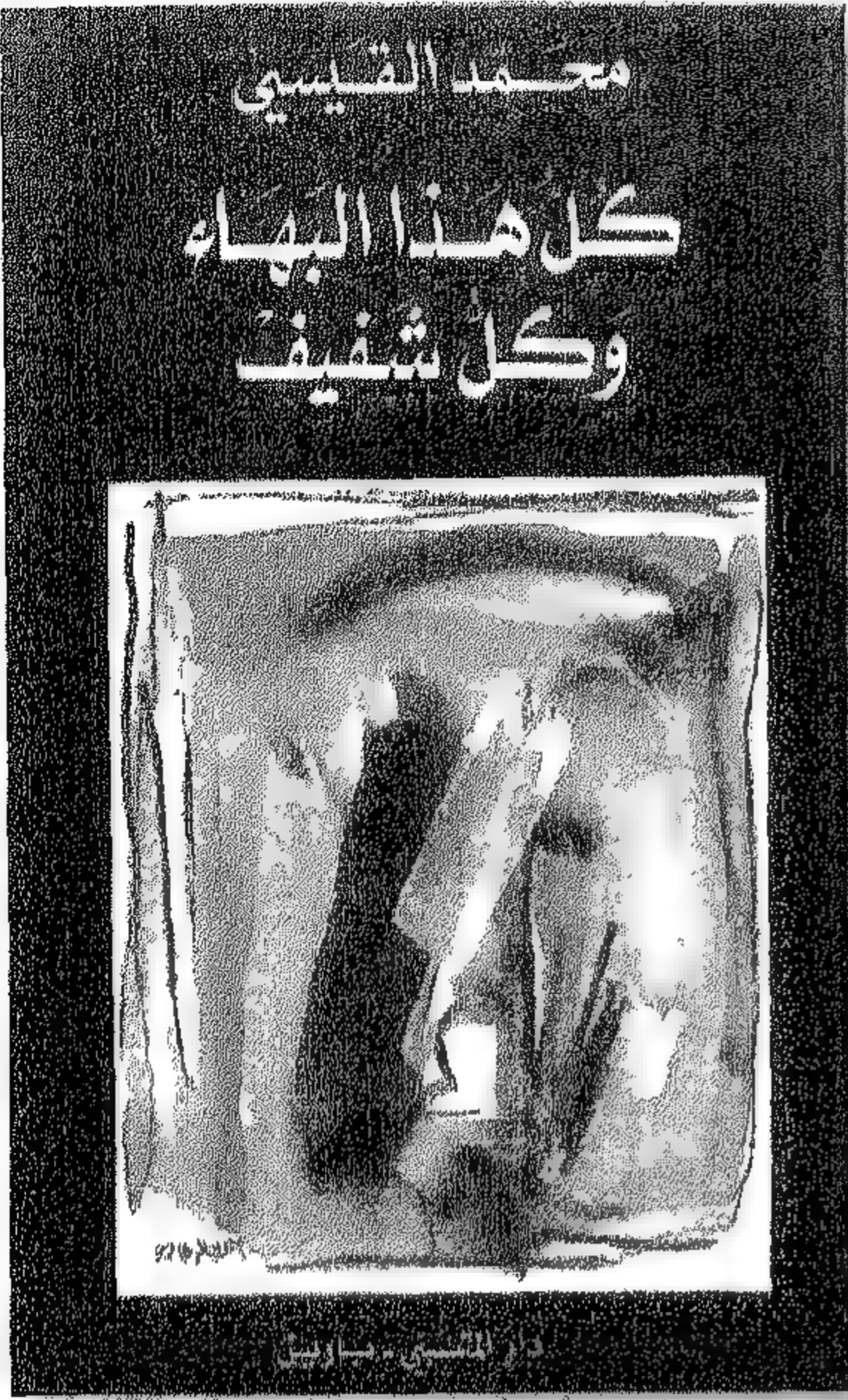
وإذا كان الشاعر ينشد الكلام الشعري فلأنه ثمرة الروح، التي يحيا بها، ولعل كلمة ازرعى التي استجد بها الشاعر في بداية القصيدة تحيل على تلك الصرخة الأولى التي أطلقها الإنسان للقوى الإلهية، والتي لم تكن صرخة عابد يطلب خلاص الروح، بل

صرخة جائع يطلب حفظ الحياة في الجسد، وكان حقل القمح الأول هو المسرح البدائي الطبيعي، الذي جرت عليه أسطورة الإله الميت/ الحي، الحي/ الميت، الذي دخل في إसार الدورة الزراعية السنوية مقدماً للبشر خلاصاً من الجوع (١٥)، وإذا كان الإنسان القديم يعتقد أن الشعر الهام من الآلهة، أو أن شيطان الشعر، فإن الشاعر أحمد قران الزهراني باستدعائه للأنثى يحاول أن يستدعي تلك القدرة السحرية للطاقة الأنثوية ويستدعي مبدأ التوسط الذي يحيله على الإلهام الشعري، كي ينتشل اللغة من رعب التشيؤ ورعب الصمت، وتتشله القصيدة من جذب الذات وتصحره.

* أكاديمية من الجزائر

الهوامش والبرامش

- ١ - سعيد بن كراد: السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات، ش من بورس، المركز الثقافي العربي، ط ١، الدار البيضاء المغرب، ٢٠٠٥، ص ١٨٥.
- ٢ - المرجع نفسه، ص ١٨٥.
- ٣ - المرجع نفسه، ص ٢٧.
- ٤ - المرجع نفسه، ص ١٦٧.
- ٥ - Roland barthes: s - z p، ١٧.
- ٦ - سورة مريم، الآية ٢٥.
- ٧ - خوسيه ماري بوثيلو أيفانكوس، اللغة الأدبية، ترجمة حامد حمد، مكتبة غريب القاهرة ١٩٩٢، ص ٢.
- ٨ - غاستون باشلار: النار في التحليل النفسي، النار في التحليل النفسي، ترجمة نهاد خياطة، دار الأندلس بيروت ط ١ ١٩٨١، ص ١٥.
- ٩ - محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية: إطلالة علو إطلالة على مدار الرعب: الدار التونسية للنشر د. ط تونس ص ٢٨٧.
- ١٠ - المرجع نفسه ص ٢٨٣، ٢٨٤.
- ١١ - المرجع نفسه ص ٩١.
- ١٢ - نصر حامد أبو زيد: فلسفة التأويل عند معي الدين ابن عربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء المغرب، ط ١، ١٩٩٦، ص ٢١.
- ١٣ - عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية، دار الوصال، الجزائر، ط ١، ص ٨.
- ١٤ - فرانس السواح: الغر عشتار: الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ط ٨، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، سوريا ٢٠٠٢، ص ٢٢ - ٢٣.
- ١٥ - المرجع نفسه ص ٢٧٩.



شعرية المفارقة في القصيدة العربية القصيرة

د. إبراهيم خليل *

التي تخلو من أي تناقض، في حين أن الشاعر يعبر عن الحقيقة بلغة تسمح بالكثير من التضاد اللفظي، والتناقض الظاهري « . ويمثل على ذلك بأمثلة كثيرة من الشعر لكنه يخص بالذكر أمثلة وشواهد من شعر وردزورث Wordsworth، وكولردج Coleridge، فالأول يقول في إحدى قصائده الجيدة ما يأتي:

مساء هادئ وجميل وعفوي

والزمن القدسي يمر بهدوء تام

كان راهبة لا تند عنها زفرات العشق.

والثاني يقول:

صلاة أكبر، حب أكبر

الأشياء كلها كبيرة وصغيرة (٤)

ففي الشاهد الأول نجد الشاعر -

أو المتكلم - يصف المساء بالإغراق في

الهدوء والسكينة، والزمن بالقدسية

والهدوء التام، وفي أثناء ذلك ثمة

زفرات من العشق تصدر مدوية من

قلب راهبة متبلة أدنفها الحب. وفي

الثاني نجد يصف الأشياء بالكبيرة

والصغيرة في آن. وهذا القول

كالسابق فيه تناقض ظاهر واضح.

فكيف يستوي أن يكون الشيء كبيراً

وصغيراً؟ وكيف يستوي أن يكون

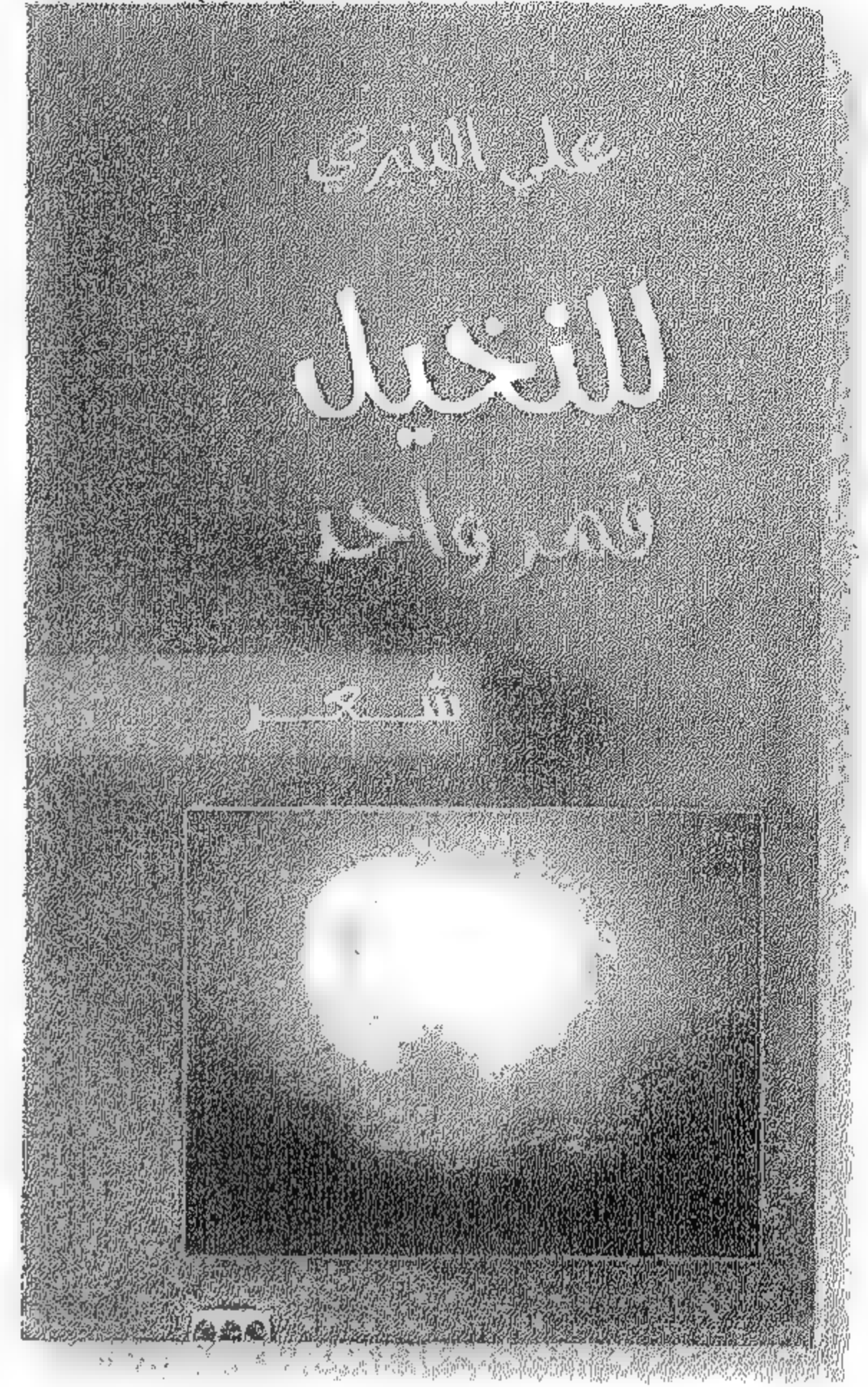
المساء هادئاً والصمت مطبقاً فيما

لا ريب في أن الاختلاف حول تعريف المفارقة أكبر من الاتفاق. فالباحثون والدارسون الذين عرضوا لهذا المفهوم يختلفون في مرماه، ويتباينون في معناه. وقد أدى هذا الاختلاف، وذلك التباين، إلى الحديث عن أنواع كثيرة من المفارقة، وضروب عدة من التناقض الظاهري. منها المفارقة اللفظية التي سماها بعضهم (النقيضة) paradox (١) لكونها إحدى المحسنات البلاغية (البديعية) التي تبدو فيها العبارة عبارة يتناقض معناها في الظاهر ومعناها في الباطن، لكنها - في مطلق الأحوال - تقوم على أساس صحيح يجمع بين النقيضين (٢) ويمزج مزجاً طريفاً بين المختلفين.

witty إلا أنها كانت من الأسلحة التي لجأ إليها شيشرون الخطيب الروماني المعروف في الرد على خصومه في خطبه المشهورة، مثلما نجد لها متداولة على نحو لافت في أنواع متباينة من الشعر، لا في القصائد القصيرة المعروفة باسم المقطعات. epigram

ويستأنف بروكس كلامه على ذلك في أثناء تفريقه بين لغة العلم ولغة الشعر، فيقول موضحاً « العالم هو الذي يحرص على أن يعبر عن الحقيقة بلغة الحقيقة

وربما كان هذا ما عناء كلينيث بروكس Brooks وقصد إليه في مقالته الموسومة بالعنوان: The Language of Paradox أي «لغة المفارقة» عندما وصفها بالأسلوب السفسطائي، وهو أسلوب لجأت إليه جماعة من الفلاسفة في الماضي يقوم على منهج في القياس يعتمد التموه والمغالطة في التعبير، والتغريب بالمحاورين، ليقطعوا عن الجدل (٣). ومع أن المفارقة اللفظية ذات طابع سوفسطائي فيه شيء من الخفة، وغير القليل من الفظاظ، والتهكم



تدوي صرخات العشيق في قلب الفتاة المتعبدة؟ أليس في ذلك ضرب من التناقض الذي يصدق عليه وصف المفارقة اللفظية؟

وحقيقة الأمر أن هذا اللون من ألوان التعبير شائع في الشعر، متداول في النظم أكثر من سائر الفنون.

فهو في الشعر العربي القديم يظهر تحت مسمى التناقض تارة، وتجاهل العارف تارة أخرى، ومخالفة الظاهر تارة ثالثة، ويظهر تحت مسمى القلب طورا، وطورا تحت مسمى القلب أو العكس أو التورية. (٥) وأيا ما كان الأمر، فإن كثرة هذه المصطلحات تنم على كثرة شيوع هذا النوع من التعبير في الشعر العربي القديم، فقول الأعشى ميمون بن قيس مثلا:

وكأس شربت على لذة
وأخرى تداويت منها بها (٦)

لجأ في الشطر الثاني منه إلى ما يوصف بالتناقض الظاهري، إذ كيف يمكن له أن يتخذ من سبب المرض (الكأس) علاجاً يتداوى به إلا إذا كان المعنى هو الإدمان في معاقرة الخمر رداً على من لاموه وعذلوهم، قائلين لن أقبل لومكم ولا عذلكم، وسأواصل شربي الخمر، فهي علاجي وعقاري

مما تعدونه مرضاً أو علة أصابتي، فلا تضيعوا وقتكم في اللوم والعذل والتقريع. ومثله قول أبي نواس:

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء ودأوني
بالتى كانت هي الداء

وقيل عن البيت الثاني مأخوذ عن الأول، ولا ريب في أن الشبه في التناقض الظاهري بينهما كبير وواضح.

ونجد في الشعر المعاصر أمثلة على هذا التناقض، لا سيما في الرومانسي منه، فها هو عبد المنعم الرفاعي يقول من قصيدة جيدة له عنوانها «الزهرة الذابلة» ما يأتي:

أسقيتها من أدمعي فانتشت

وهز عطفها الندى والمراح (٧)

فقد جمع في المصراع الأول بين الألم الذي يؤدي إلى إراقة الدموع واللذة، أي: النشوة التي تجعل الزهرة تحيا بعد أن ران عليها الذبول واليبس، والرقص مرحاً بعد أن خيم عليها الخمود والجفاف في المصراع الثاني. وبين العذاب واللذة فرق كبير جداً، لكن الشاعر الرومانسي إبراهيم ناجي يقول من قصيدة له متميزة بعنوان «الغريب» ما يأتي:

ملء ضلوعي لظى وأعجبه

أني بهذا اللهب أبترد (٨)

فهو يلتذ بما يسببه له الهوى من ضرام الحب، ولوعة الشوق، ويشبهه باللهيب. أما اللذة التي تتحقق له من تلك الأشواق، وذاك الوجد، والتوق، فهي التي يشبهها بالابتعاد بعد الاحتراق، فكان نار الحب تقلبت لديه سلاماً ويرداً. فالتعبير المتناقض (إني بهذا اللهب أبترد) تكشف عن معنى غير متناقض، وحرى أن يكون صحيحاً غير خاطئ. وهذا ما تعنيه المفارقة اللفظية بالتحديد، لا أقل ولا أكثر.

وذلك معنى يختلف عما يعرف بمفارقة الموقف Irony of Situation التي تكثر في المسرح، والسرد القصصي والروائي، والملحمة. ومن أمثلة ذلك إلزام أوديب في المسرحية المعروفة بالعنوان «أوديب الملك» لصوفوكليس، بالبحث عن قاتل أبيه ولما يتبين - بعد - من التحقيق

والبحث أنه هو من قتل أباه. كذلك موقف خاطبي بنيلوبي في «الأودسا» من أوديسيوس المتكرر بثياب شحاذ، وقد أخذ يتفقد القوس تمهيداً للانقضاض عليهم، واستعداداً فيما هم يظنونهم يهودياً ماهراً في تجارة القسي.

وفي جل الأحوال لا بد من الاعتراف بأن الفنون كلها سواءً أكانت أدبية أم بصرية تستخدم المفارقة، لكن طبيعتها تختلف، لكون الشعر هو الفن الوحيد الذي يستطيع فيه الشاعر أن يركز الضوء ويسلطه على الفارق بين ما يقال، أو يُعتقد، وبين ما هو واقع في الحال، وهذا هو المجال الذي تنشط فيه المفارقة (٩).

وفي هذه المقالة لن نتطرق لمفارقة الموقف، ولا للمفارقة التهكمية، أو الساخرة، أو الدرامية Dramatic Irony على الرغم من أن هذه الأنواع تظهر في الشعر ظهورها في فنون النثر الأخرى. ولكننا سنقتصر على تناولها في القصيدة القصيرة، فهي مفارقة يمتزج فيها التناقض الظاهري مع مفارقة الموقف.

علي البتيري

ففي قصيدة للشاعر علي البتيري عنوانها «تسبيح» نجد المزج بين النقيضين من الأدوات التعبيرية التي لجأ إليها:

لا صوت يرن ببحر سكوني

غير أنين جريح

لا شيء بهذا الليل الواجم يعوي

غير ذئب الريح

وأنا ما بين أنين وعواء

أفرش سجادة عشقي

وأسبح بالخفقات

فيؤنس روجي وهج التسبيح (١٠)

فالقصيدة مثلما هو واضح تقوم على المزج بين الأضداد: الوحشة والأنس، اللذين عبر عنهما بمفردات وصور كأنين الجريح، ورنين البحر، وعويل الليل الواجم، وصوت الريح الذي يحاكي عواء الذئب، وأما النقيض الثاني، فهو الأنس الذي عبرت عنه ألفاظ أخرى مثل السجادة، والعشق، والخفقان، والروح، والتسبيح، فجعل هذه الكلمات ترمي إلى الإيحاء

بأن ما يجد فيه المتكلم المعاناة إنما هو - في الحقيقة - شرط أساسي للتعبير عن طاقته الروحية التي تبدد الحزن، والقلق، وتفضي إلى فيوض من اليقين النفسي. وتعتمد المفارقة اللفظية لدى البتيري على الجمع بين البهجة والموت، ففي قصيدة له قصيرة، بعنوان (راحلة) نجده يستهل المقطوعة بذكر العشب المحترق، الذي تدوسه الخطى، والوردة الذابلة التي لم تعد تتذكرها الأعين، والموت الذي يرافق المتكلم كظله، فتجفل منه كاهنة البهجة، ومع ذلك تنتهي القصيدة بتأكيد أن هذا الرفيق وهو الموت هو الطريق الذي اختاره:

حين رأت كاهنة البهجة
أن الموت صديقي
جفلت من ظلي
ويكل تضارثها هربت
من وجه طريقي (١١)

اجتمعت في الصورة النقائض: البهجة والموت والطريق التي اختارها المتكلم أو الشاعر، وأضاف إلى ذلك النضارة، والهروب من وجه الاختيار وهذا كامتزاج البكاء بالغناء والبسمة بالدموع والرقص بالألم والمتعة بالمعاناة في قصيدة له وسماها بعنوان « طفلة رائعة » يقول فيها:

طفلة باسمه
تغني وترقص
تعبّر عن عشقها للقصيدة
وتسألني:

- هل ستكتب شعرا جديداً لأفراحنا القادمة

وتنشره في الجريدة؟

فأضحك.. أضحك حتى البكاء
ويجثم صمتٌ على ضحكتي الدامعة
فتفهمني الطفلة الرائعة. (١٢)

من الواضح أن هذه القصيدة نموذج موفق للتعبير عن الشعور بكلمات يطنى عليها التناقض الظاهري والتضاد اللفظي، فالبسمة والغناء والرقص والعشق والضحك، ذلك كله يمتزج بالبكاء والضحكة الدامعة والأفراح القادمة - التي لن تأتي - فكأن المتكلم يريد أن يقول فيها - بطريقة غير مباشرة إنه يلتذ بذلك البكاء، ويستمرئ تلك المعاناة،

التي تؤدي إلى ولادة القصيدة في مخاض عسر كالذي تعبّر عنه جملة المتكلم « ويجثم صمتٌ على ضحكتي الدامعة » فهل يستطيع الشاعر بغير هذه الأضداد أن يعبر عن أن الأفراح القادمة لن تأتي؟ فلو أنه لجأ إلى غير ذلك لما ضمن أن تنأى به القصيدة عن المباشرة والخطابة والتسطيح. وفي «تلويحة» نجده يوحى بالقلب الطليق الذي يخشى عليه من عيون حساده لنفاجأ وإذا هو حبيسٌ في قفص كالطائر الذي لا يستطيع التحليق:

لوحّت بالجديلة بنت الدين..
ورمت قبرة في الهواء
فخفت على القلب من أعين
الحاسدين
وحين ركضت إليها كطفل وقعت

ارتطمت بجدران قلبي السجين. (١٣)
فالأبيات التي أوحّت لنا بالحرية أولاً والانطلاق وتحرر الفتاة من القيود، فهي تلوح، وترمي بالقبلة في الهواء، وذلك شيء ينم على أنها لا تخشى قيوداً، في حين أن المتكلم، يحاول أن يحذو حذوها فيركض في براءة الطفل ليكتشف النقيض، وهو السلاسل التي تقيد قلبه وتمنعه من الانطلاق. ومثل هذا جمعه بين الكلام والصمت، كالمزج بين الحار والبارد في قول من قال « كذلك الثلج باردٌ حارٌ » وذلك هي قصيدة له قصيرة جداً بعنوان « شيخ الكلام » يقول فيها ما يأتي:

كيف لي أن أصدق شيخ الكلام
بعد أن قال لي:
وهو يلفظ أنفاسه ويموت
عاش. عاش السكوت (١٤)

فالذي يفترض فيه أن يكون متكلماً لا صامتاً يمسجّد السكوت، وتلك مفارقة لفظية في غاية الوضوح والتعبير التهكمي عن حقيقة أن من الناس من يعتقدون شيئاً ويمارسون غيره فالقصيدة ضد الزيف الذي يطبع تصرفات كثيرين يرفض المتكلم في القصيدة سلوكهم بتهكم واضح.

أحمد مطر

وثمة نماذج من القصائد القصار التي تتجلى فيها المفارقة اللفظية

ومفارقة الموقف معا كالتى يسميها أحمد مطر « المنشق » (١٥).

فالمتكلم يسخر من كثرة الأحزاب ومن ميلها الموصول إلى الانقسام والانشقاق، زاعماً أن تكاثر الأحزاب يتم تحت شعار السعي من أجل تحقيق التوافق، مما يؤدي إلى آمال عراض، بلا مردود مادي أو معنوي على الناس:

عندنا عشرة أحزاب ونصف الحزب في كل زقاق

كلها ينشق في الساعة شقين

وينشق على الشقين شقان

وينشقان على شقيهما

من أجل تحقيق الوفاق

جمرات تنهاوى شرراً

والبرد باق

ثم لا يبقى لها إلا رماد الاحتراق (١٦)

فالمتكلم يذكر في القصيدة أن حجة من ينشقون هي السعي لتحقيق الوفاق، فكيف يستوي الانقسام والوفاق؟ ثم يعلق على ذلك قائلاً: « جمرات تنهاوى شرراً والبرد باق » وفي ذلك يمتزج النقيضان: الجمر والبرد، أو الصقيع والنار، كالقول «كذلك الثلج باردٌ حارٌ» وفي ذلك ما فيه من التهكم على كثرة الأحزاب، وهي كثرة لا تغني شيئاً، ولا تحقق إلا ما يشبه الرماد الذي يخلفه الحريق « ثم لا يبقى لها إلا رماد الاحتراق » وزيادة في التهكم يضيف على لسان المتكلم الذي لم يجد رفاقاً في البلدة فأنشأ من نفسه حزياً بمفرده، ثم يقرر كغيره أن ينشق على نفسه:

لم يعد عندي رفيق

رغم أن البلدة اكتظت بآلاف الرفاق

ولذا شكلت من نفسي حزياً

ثم إنني

- مثل كل الناس -

أعلنت عن الحزب انشقاقي (١٧)

فكيف يستوي كون الحزب فرداً واحداً لا أكثر ثم ينشق مع ذلك حزيين؟ مثل هذا التعبير المتناقض - في الظاهر - تجسيد تهكمي لواقع هذه الأحزاب، وكأن الشاعر يقول بطريقة غير مباشرة: إن شغف هذه الأحزاب بالانقسام، والانشقاق، قد وصل إلى الحد الذي لم يعد مقبولا

ولا معقولاً، فكأنه بذلك يجسم هستيريا الانشقاق. وهذا التعبير عندما ينظر إليه من زاوية المفارقة - لفظاً وموقفاً - يتبين حجم ما فيه من الألق الشعري الذي يحيل الكلام المؤلف إلى صور تدهش القارئ، وتعلق بذاكرة المتلقي لما فيها من الطرافة التي تصل حد الفكاهة.

مريد البرغوثي

وفي قصيدة قصيرة للشاعر مريد البرغوثي عنوانها (الفخ) يساوي في تعبير متناقض بين العصفور والصياد لأن كلا منهما يجد بغيته في الفخ؛ العصفور والصياد كل منهما، وفي وقت واحد يتوقع أن يجد مبتغاه في قبضتي (١٨)

ولا ريب في أن البرغوثي لا يريد المعنى الحرفي لهذه النقيضة وإنما يريد أن يرمز بها للقاتل والضحية، فكل منهما يجد بغيته في الموت. القاتل ليتخلص من ضحيته والقتيل الضحية ليدافع عن نفسه. وإذا كانت العصافير تسجن في أقفاص فإن الإنسان يحسدها كونها تستطيع أن تتبين حدود ما هي فيه: القفص، في حين أن الإنسان السجين لا يعرف حدود سجنه فالسجن كبير لا سيما حين يستحيل الوطن نفسه سجنًا كبيرًا:

طوبى للعصافير في هذا القفص إنها - على الأقل -

تعرف حدود سجنها (١٩)

ومن غريب الأمر أن الشاعر البرغوثي يمزج بين السلب والإيجاب، فأن يقول الشخص شيئاً أو لا يقول شيئاً سيان، ومفارقته التي تصور بأسلوب مدهش هذه الفكرة ما يقوله عن الجواد الذي يعود من المعركة من غير فارسه:

قال الصمت

الحقائق لا تحتاج إلى بلاغة

فالحصان العائد

بعد مصرع فارسه

يقول لنا كل شيء

دون أن يقول أي شيء (٢٠)

على المثيري

رميت
ورود
دمي

للحجر

والتناقض واضح في: قال الصمت، ويقول أي شيء ولا يقول شيئاً، فمن خلال هذه المحاجة يتضح أن البرغوثي لا يريد إلا تجريد الكلام من التطويل والزخرف والزيغ. وبهذه الصورة عبر عن مراده تعبيراً غير مباشر، وفي الوقت نفسه لا يخلو من مفارقة حولت الكلام المؤلف إلى كلام فيه طرافة الغريب المستحسن، والجديد المستظرف. وفي نموذج آخر من قصائده القصار عنوانه (بطء) يحدثنا المتكلم عن مسئول يستمتع باختيار ضحاياه من بين الناس فيقتلهم بدم بارد دون أن يرف له جفن، ويتابع مشيه البطيء مختالاً، لا يلقي بالاً لمن يريد أن يتمرد أو يثور أو ينتفض:

يمر بطيئاً أمام عيون الجميع

يمر بطيئاً ويلقي قتيلاً جميلاً

ويختار من بينهم من يريد

يحاول بعضهم الانقضاض

ولكنه ظل يمشي بطيئاً

والقى قتيلاً جديداً أمام الجميع

وما زال يمشي (٢١)

والواقع أن في هذه القصيدة ما يثير الالتفات، فهو - من جهة يمشي بطيئاً - كونه لا يبالي بأحد على الرغم من جرائمه المتكررة، وينتقي من يقتلهم من الناس دون رفض لما يفعله أو تردد، واختياره يخضع لمزاجه هو لا

لذنب ارتكبه القتل أو اقترفه، وقد اختلفت صيغة الفعل من الدلالة على الحاضر إلى الدلالة على الماضي (ظل) و (ألقى) و (ما زال) فكان الشاعر بهذا التحول فرض النتيجة الأخيرة على القصيدة، يضاف إلى ذلك تناقض آخر وهو وصف القتل بالجميل تارة، وبالجديد تارة أخرى. وذلك أمرٌ يعني أن القتل أصبح في هذا الواقع ظاهرة طبيعية لا استثنائية، فالجدة نتيجة التكرار، والجمال نتيجة الاختيار. فالقصيدة التي لا تتعدى كلماتها الثلاثين كلمة عدداً، توحى بالكثير من الأفكار والمعاني التي تتناهل على وعي القارئ مما لم يخطر له ببال في السابق. ولم يكن ليحدث هذا لولا المفارقة المثيرة التي اعتمدها الشاعر في قصيدته هذه.

وفي واحدة أخرى من قصار القصائد يروي المتكلم أحداثاً وقعت في الماضي، تعرضت فيها قرية من القرى لقصف الطيران المعادي. يصف المفاجأة واقتراب الطائرات من الأرض ثم ارتفاعها ومضيها مبتعدة، وأخيراً يتساءل بأسلوب يشبه أسلوب تجاهل العارف: أما تبقى قرية محترقة أم جثة متفحمة أم جمرة مشتعلة أم أحجار ميتة؟ وهل تبقى شيء من أشواق وعلاقات محبين؟ فحتى الدجاجات والماعز نفقت وماتت ولم يبق شيء، ومع ذلك:

لكن

في ركام المشهد الموهل في الصمت

وفي الريح التي تصفر من حين

لحين

فاجأتنا

وردة منفردة (٢٢)

ففي هذه القصيدة نهاية اتسمت بالمفارقة اللفظية ومفارقة الموقف، ففي الوقت الذي عبرت فيه الأبيات السابقة عن الموت والدمار، وفناء كل شيء بما في ذلك الحياة الطبيعية ذاتها إذا بها تبقى - بصفة مباشرة - عن انبثاق الحياة من الموت في صورة وردة منفردة. وهذه الوردة - بلا ريب - ترمز لتجدد الحياة وتكرار الولادة بعد الموت، وانبثاق الطائر من رماده بعد

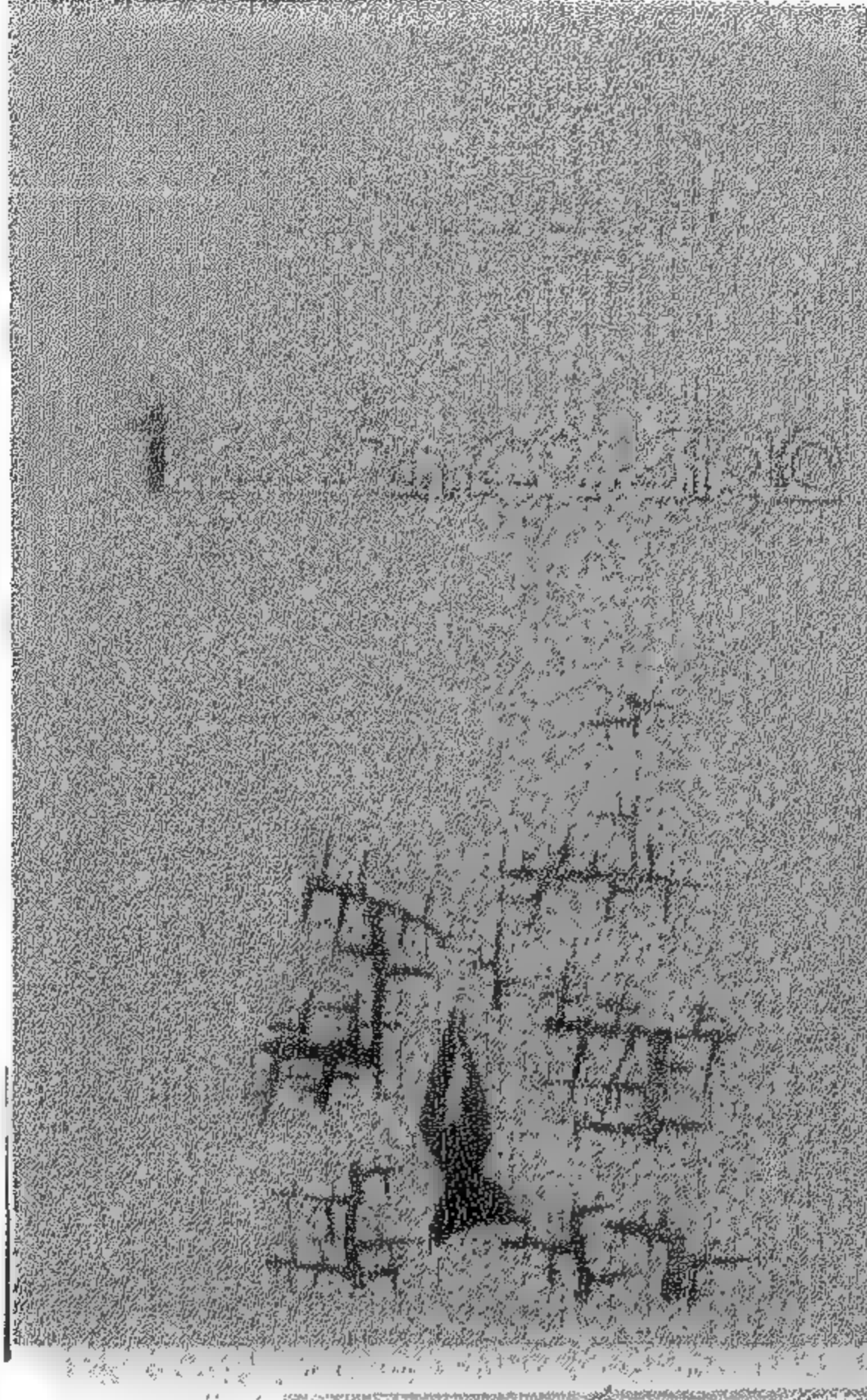
كان في العربة (٢٥)

فابتهاج القاتل الذي انتهت به
القصيد لا ينم إلا على شيء
واحد هو زيف ادعائه بحب الخيول
ومعرفته لمزاياها، إذ يتضح أنه هو
من يقتل تلك الخيول، ويبتهج بما
ترتكب يدها وثمة مفارقة أخرى في
نهاية هذه القصيدة القصيرة، وهي
استعمال الشاعر لكلمة «قاتلي» ولم
يقل قاتل الخيول، أو الجواد، وبذلك
مزج بين القتل - الإنسان، والجواد
القتيل، وفي ذلك إغناء للقصيدة
يكسبها الطابع الرمزي، كأن الشاعر
يرمز - ابتداءً - بالخيول للناس الذين
ينبجون بلا تردد من الطغاة. علاوة
على ما سبق جاء ذكر العربة دليلًا
آخر على هذه المفارقة، فالقاتل يقوم
بما يقوم به مع علمه أن العربة تحتاج
إلى الحصان لتجر، فبقتله تفقد
العربة جدواها، ويغدو القاتل عدو
نفسه لأنه بقتله الحصان حرم نفسه
من وسيلة الحياة، والتنقل، وربما
القتال، وفي قصيدة أخرى بعنوان «
أمني» نجد المفارقة اللفظية تتجلى
بأدق صورها وأغناها دلالة ومعنى:

نمني الأغاني بأفق جديد
وننشدها في الظلام وفي الغرف
المغلقة

نمني النساء ببيت جديد
فيتبعننا كالأرضاء فرحات لكي نعتلي
صهوة المشنقة (٢٦)

فذكر المشنقة في آخر القصيدة
عدل بالقصيدة من ذكر الأماني
إلى الموت والإعدام مما يعني أن
تلك الأماني ليست مشروعة، ومن
هو الذي يُشرعن الأماني؟ الزعماء
والساسة بالطبع، وهم الذين بيدهم
إصدار الأحكام بالإعدام والموت،
وهو الذين ينصبون المشانق. هكذا
يتضح أن المفارقة اللفظية عكست
اتجاه القصيدة من الكلام على شيء
مفرح وسار إلى شيء مؤد ومقيت
هو الإعدام. فالأفق الجديد، والبيت
الجديد، والأغاني، والنساء المتدثرات
بعباءة الرضا، ذلك كله تحول إلى
مشنقة ذات صهوة: والصهوة، مثلما
هو معروف، هي السرج الذي يكسى
به ظهر الجواد، فلنتأمل كيف تنقلب



لنشرب إذا أيها الصامتون

- كمادتنا -

نخب كل الطغاة (٢٤)

فالدعوة لشرب نخب الطغاة ألقت
الضوء على محتوى هذه القصيدة
المكثفة، فلولا هذه المفارقة الناتجة عن
موقف تهكمي واضح لما اتضح للقارئ
أن الشاعر، أو المتكلم، يؤذيه الصمت،
وتؤذيه اللامبالاة التي تبديها الشعوب
إزاء الطرائق المتبعة في قيادة البلاد،
ومعاملة القادة للناس معاملة الراعي
لقطيع من الشياه بل أشد قسوة، وأقل
احتراما وتقديرا. وإذا كان النخب
يشرب عادة تعبيراً عن التضامن
والفرح، فإنه - في هذه القصيدة -
يأتي تعبيراً عن الخنوع والخضوع
واستمرار الذل والمهانة. أما قصيدته
«القاتل» فتنتهي بمفارقة لفظية
عميقة الدلالة، إذ هي تعتمد على
قلب المعنى تماما فبعد الحديث عن
رجل يعدد مزايا الخيول نجده يلتفت
إلى هذا الرجل نفسه فإذا هو من
يقتل الجواد الرائع:

ظل نصف النهار الموزع بين السؤال

وبين السؤال

يعدد بعض مزايا الخيول

وينشربسمته في السهول

وفي آخر اليوم شاهدت أجمل خيلي

يموت

ومبتهجاً قاتلي..

الاحتراق. والأضداد التي امتزجت
في هذه الصورة هي الخراب
والدمار والحياة الغضة الجديدة.
فأي وردة تلك التي انبثقت من
ذلك التراكم إن لم تكن وردة الحب
والتزاوج والانبعاث؟ وردة الصمود
والمقاومة والرفض المسلح بإرادة
الحياة؟

إبراهيم نصرالله

ولإبراهيم نصرالله أكثر من
مجموعة شعرية تضم قصائد
قصيرة تنتهي في العادة بشيء
مما يشبه المفارقة. ففي قصيدة
له بعنوان «غريب» يفجأنا المتكلم إذ
يقول عن نفسه إنه لا يملك شيئاً،
فالريح داره، والطيور مجتمعه الذي
يعتذر إليه، والليل منفاه، ثم وسط
هذا الضياع الذي يحياه يعلن أن
الثلج ناره:

سأغني هكذا في الريح

إن الريح داري

والعصافير اعتناري

سأغني: هذه الليلة منفاي

وهذا الثلج ناري (٢٣)

فالبيت الأخير يتضمن مفارقة
لفظية بلا ريب، إذ ليس من المعقول
أن يكون الثلج نارا، ولكن المتكلم أراد
بهذا التناقض الظاهري أن يعبر،
في السياق الذي تتم عليه الأبيات
المتقدمة، عن أنه لا يملك مأوى،
ولا يملك ما يتدثر به من شدة البرد
والصقيع، فيتخذ من الثلج ناره.
فالتعبير المتناقض في الظاهر غير
خاطئ بل هو حري أن يكون أكثر
شاعرية مما لو قال هذه الليلة منفاي
وهذا الصقيع رفيقي. وفي واحدة
أخرى نجد التهكم عبر المفارقة
موجعا بدرجة لا تخفى، فالمتكلم
يشير إلى أن بلاده مرعى والمسؤولون
هم من يسوطونها بالهراوة ولا
يسوسونها بالوفاق، لذا كان الصمت
المطبق الذي يقابل به الشعب هؤلاء
المسؤولين وتلك السياسية، كالموافقة
على ذلك بل أشبه ما يكون ببيعة:

لأنا اعترفنا أخيراً

بأن البلاد مراعى

وهذه الهراوة راع

ونحن قطيع الشياه

الأشياء أضداداً.

محمد إبراهيم لافي

وممن برعوا في القصيدة القصيرة القائمة على المفارقة اللفظية أساساً محمد إبراهيم لافي، نجد أمثلة ذلك في « نقوش الولد الضال » الذي أوحى لشيخ النقاد الدكتور إحسان عباس بكتابة دراسة حول قصيدة لافي القصيرة. وفي « أفتح باباً للغزاة » أمثلة أخرى، ولا يخلو ديوانه الأخير (٢٠٠٥) من النماذج الدالة على هذا المنحى (٢٧) ومنها هذه القصيدة القصيرة جداً:

من زمن فأت

لا أتصفح فيها حتى العنوانات

لا أقرأ إلا زاوية الوفيات

كل مساء يتوجب أن أتحقق إن كان شبيهي

ما زال على قيد الأحياء (٢٨)

فالتكلم هنا قارئ صحف لا يهتم بغير صفحة النعي، فحتى العناوين الكبيرة في الصفحات الأخرى لا تستأثر بعنايته، ولا تحظى باهتمامه. إنما الذي يفجأ القارئ، ويعدل بالقصيدة عن مسارها الدلالي، هو قوله في النهاية إنه يتأكد في كل مساء ما إذا كان نعيه لم ينشر بعد، فهو ميت أو كالميت ينتظر فقط ما يضيف الشرعية على موته. وبهذا جاءت المفارقة من هذا التناقض الظاهري: شبيهي، الذي هو بحسب القصيدة أنا المتكلم الخفي. وإذا تجاوزنا قصيدته السابقة (صحف) وانتقلنا إلى أخرى وجدناه يتحدث عن الشهداء الذين يؤمنون بيته ليلاً ويتحدثون عن شهادتهم:

هذي الليلة يأتون

من كل مقابرهم يأتون

لا يسعهم البيت

يصفون مقاتلهم

يحتفلون بأسماء الرفض

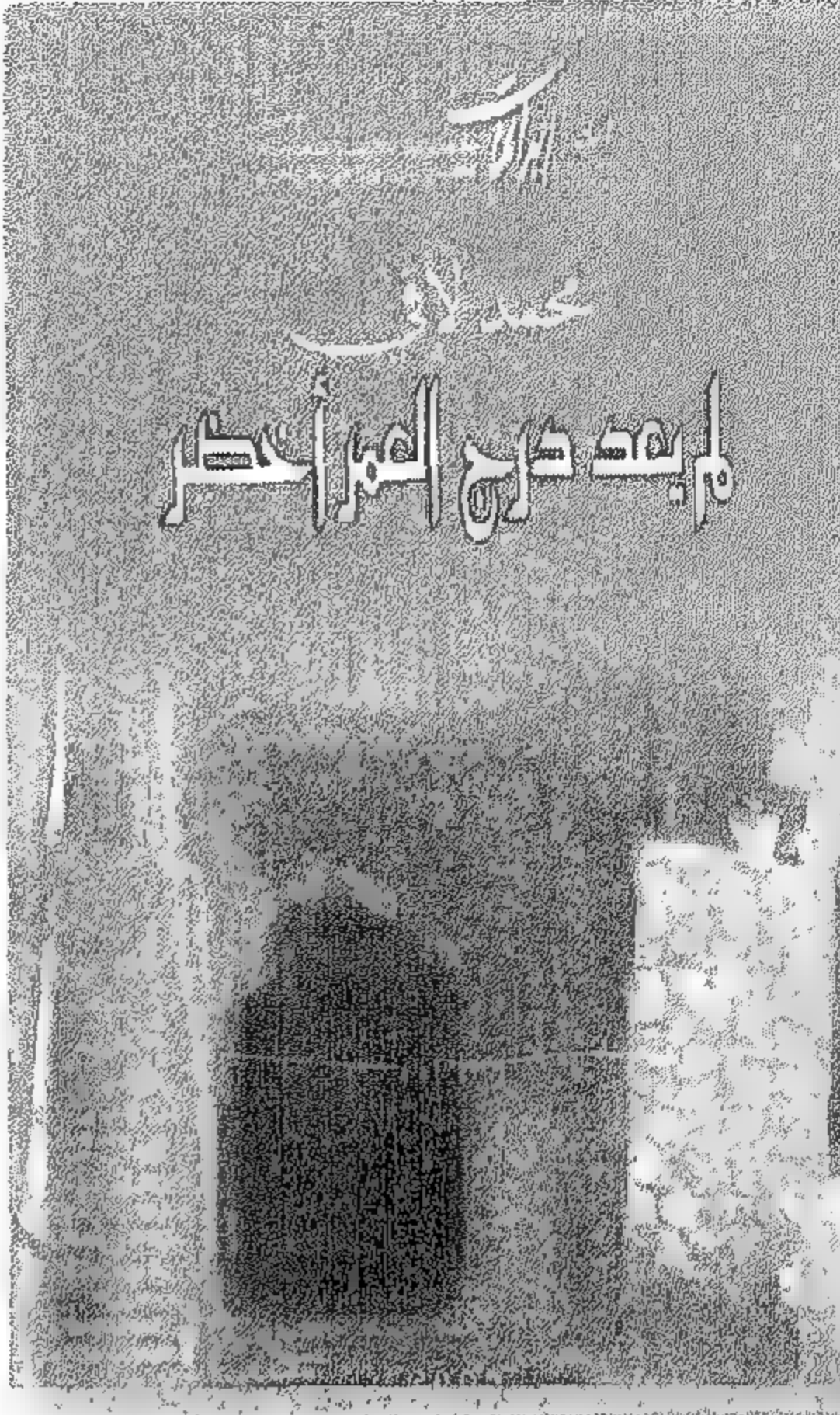
ويجترحون منازلهم عند الله

وينكسر الصمت

كيما أدرك عند صياح الديك

أني وحدي.. بينهم الميث (٢٩)

ففي البيت الأخير انقلب المعنى إلى غيره، وتحول المراد عن خط سيره.



فالتكلم هو وحده الميت، والشهداء الذين يؤمنون بيته ليلاً ويتحدثون هم أكثر حياة منه. فالتكلم هنا واضح وضوح الشمس، ودلالة المفارقة أكبر من أن تخفى. ولأن في شعر لافي الكثير من المفارقات نحيل القارئ إلى معالجتها له في غير هذا الموضع (٣٠) طلباً للاختصار وتجنباً للتكرار.

عزالدين المناصرة،

ويعد المناصرة من أوائل الشعراء الذين كتبوا القصيدة القصيرة، أو ما يعرف بالتوقيع، وهو الاسم الذي اختير للدلالة على ما يعرف بالإنجليزية باسم epigram أي: نوع من القصائد القصيرة التي تنتهي عادة بحكمة بارعة أو فكرة ساخرة على سبيل المفارقة. ففي توقيعها يعود نشرها إلى عام ١٩٦٩ يقول المناصرة:

رجعتُ من المنفى

في كفي خض حنين

حين وصلتُ إلى المنفى الثاني

سرقوا مني الخفين. (٣١)

ففي هذه القصيدة القصيرة نجد الخاتمة تخالف توقعات القارئ، إذ كان من المتوقع أن يصل منفاه الثاني بخفين، وبدلاً من ذلك نجده يعلن أن الأعداء سرقوا منه الخفين الأول والثاني. ناهيك عما في سرقة الخفين من مفارقة وتناقض ظاهري،

لأن المثل المأثور « رجع فلانٌ بخفي حنين » يعني - فيما يعنيه - أن العائد رجع دون أي شيء، فهم إذا سرقوا منه الأشياء مضاعفاً، وفي ذلك ما فيه من دلالة على مطلق الاعتداء والسرقعة التي تبلغ حداً غير معقول ولا مقبول. لقد عبر الشاعر بهذه الكلمات القليلة عما يريد تعبيراً فيه شيء من الطرافة.

على أن توقعات المناصرة قليلاً ما تحتقي بالمفارقة، ففي موضع آخر نجده ينهي القصيدة بشيء لا يتضمن أي تناقض ظاهري، وإن تضمن بعض التهكم الساخر مثلما نجده في النص الآتي:

أصطلي بالوهم دوماً بانتظار
السحرة

جنتكم من ساحل الموت ومن قلب
الأغاني

فأمنحوني عفوكم والمغفرة

ويلاذي فوق كفي مثل نقش المقبرة

وأنا أجري وأجري أزرق الحب وهم

يقطفون الثمرة

يحسدون الكلب ظل الشجرة (٣٢)

تتبع السخرية من أنه - أي المتكلم - يزرع الحب والآخرين يقطفون ثمار ما يزرع، وذلك ليس غريباً منهم فهم يحسدون حتى الكلب على قيلولته في ظل شجرة، فلو استطاعوا حرموه منه، وهو ظل، وهي شجرة، فما بالنار إذا كان الأمر يتعلق بثمار، وما يشابه الثمار، مما يجنيه الفلاح من تعبته وكده يده. ومع أن القيسي أسرف هو الآخر في كتابة القصيدة القصيرة إلا أنها قصيدة لا تعتمد المفارقة اللفظية، أو مفارقة الموقف، إلا في القليل النادر. ففي قصيدة له بعنوان « منزل ٤ » تركز البنية على المراوحة بين الإيجاب المتكرر والسلب، ومع ذلك فإن قليلاً من التأويل يبين أن ما يظنه القارئ إيجاباً ليس كذلك:

في الصباح المبكر،

أين ترى يذهبُ العاشقان

كيف يمكن جمع أغانيهما في مكان

يطلبان إذا مقعداً

يطلبان يداً

يطلبان الطريق التي يحلمان

يطلبان ولا يجدان (٣٣)

فالمفارقة تتبع من كون الشاعر، أو المتكلم - بكلمة أصح - يكرر ما يريده العاشقان، ثم بعد أن يوحى بوجود ما يريدان يفجأ القارئ بعبارة ولا يجدان. وهذا النقيض يحملنا على الاعتقاد بأن العاشقين - في الواقع - يعرفان من الأساس أنهما لن يجدا ما يبتغيان، مما يفسر لنا قوله أين ترى يذهبان؟ وكيف يمكن جمع أغانيهما في مكان إلخ. وفي قصيدة له أخرى أكثر طولاً من القصيدة السابقة عنوانها "منزل لها ولي" يخالف الشاعر ما يتوقعه القارئ إذ يكتشف الأخير أن المنزل لها وحدها:

التراب لها والحجارة لي

الأغاني لها

والهوامش لي

النهار الشفيف لها

والزوايا البعيدة لي

والهديل الذي ينتهي

عند شرفتها فرحاً

والضحى والأريكة والبيلسان

ورنين الكمان

وقطوف الكروم لها كلها

ولها المهرجان،

ثم لا شيء لي

غير هذي الحجارة

تسقط من منزلي (٣٤)

فالمفارقة هنا تتبع من أن المنزل ليس منزلاً في الواقع، بل هو بناءٌ متهاوٍ، هي لها كل شيء والمتكلم في القصيدة ليس له سوى الحجارة التي تتهاوى، هذا مع أن العنوان يوحي بوجود منزل واحد للثنتين وما يتراكم من صور عن الكروم، والمهرجان، والأريكة، والأغاني، لا يبدو أن يكون عناصر تكميلية تعمق الإحساس بالتناقض الظاهري. فالعاشق يبدو هنا يائساً من فتاته يائساً شديداً، بدليل أن لها كل شيء وليس له أدنى شيء، وفي ذلك غاية الشعور بالخيبة والمرارة. وفي قصيدة له قصيرة جداً يجمع الشاعر بين الحياة والموت جمعا غير مألوف، فالمتكلم - وهو قطعاً غير الشاعر - يرثي أحداً فيشترك في تشييع الجنازة وعندما يصل إلى المقبرة يأسره موضوع الموت فيتمناه مخاطباً الحياة معذراً:

حين تبغث النعش حتى المقبرة

وجدتني أكتب في المفكرة

أيتها الحياة معذرة. (٣٥)

فقد يتوقع القارئ أن يقول المتكلم إنه حين وصل إلى المقبرة بكى، أو حزن لموت من شيعت جنازته، أو جنازتها، ولكنه يباغتنا متمنيا الموت، معذراً للحياة، لأنه يفضل الموت عليها، وذلك موقف مؤلم فيه تناقض ظاهر، لأن المتكلم لا يمكن أن يعتذر للحياة ما دامت هي أصلاً نقيض الموت، ولكنه بطريقة غير مباشرة عبّر عن هذا الشعور باستواء النقيضين: الموت والحياة، وفي ذلك تعبير شعري بالغ الحساسية، عظيم الشاعرية.

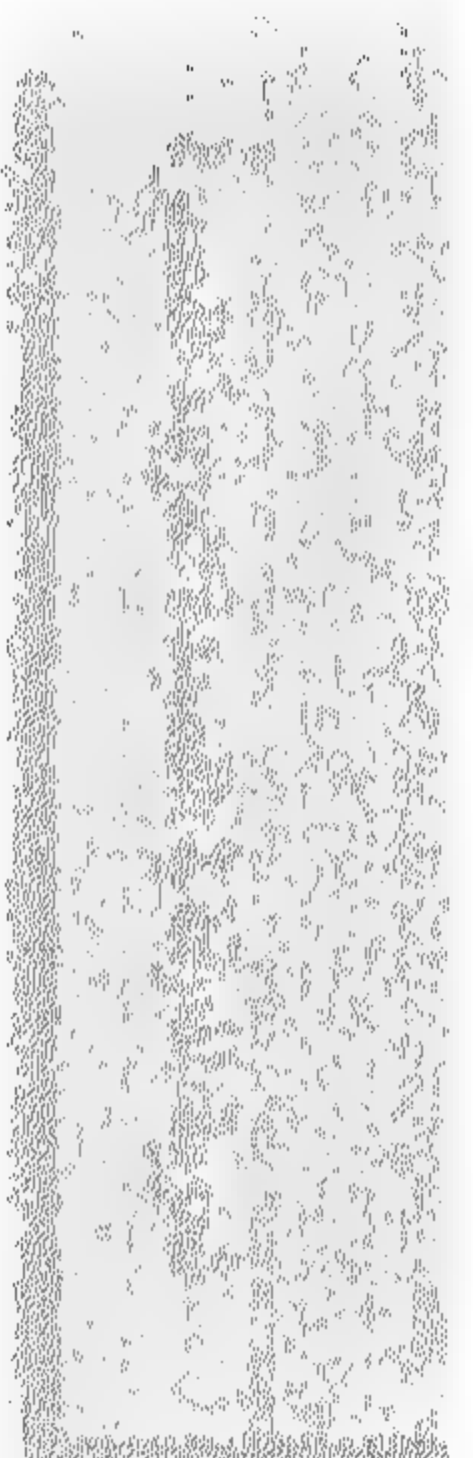
خاتمة:

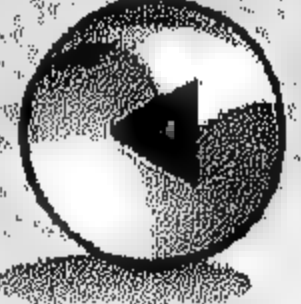
نستخلص ممّا سبق أن للمفارقة أنواعاً منها المفارقة اللفظية، ومفارقة الموقف، والمفارقة الدرامية الساخرة. وأن القصيدة القصيرة - وهي لونٌ مستحدث في الشعر العربي المعاصر - تكثر فيها المفارقة اللفظية التي تتوسّل بالتناقض الظاهري للتعبير عن معنى لا تتناقض فيه، بطريقة تعدل بمسار القصيدة من الدلالة على معنى إلى الدلالة على معنى آخر مغاير، مما يعوّض النقص القائم في العدد القليل من الكلمات، والصور التي تستخدم في نسج القصيدة نسجاً يعتمد التكثيف، والإيجاز، بدلاً ممن التفصيل، والإطناب. فالمفارقة، سواءً أكانت لفظية، أم سياقية موقفية، تفني القصيدة القصيرة، وتجعلها قابلة للتأمل، والتأويل، والدّرس. على أنها ليست حكراً على القصيدة القصيرة، بل هي موجودة في جل أنواع الشعر، لكن تركيزنا في الدراسة على القصيدة القصيرة للسبب الذي ذكرناه، والحافز الذي أوضحناه، وآثرناه، وهو ما يدفع عنها - أي القصيدة - تهمة الإخلال بالغرض نتيجة الإيجاز الشديد، والاختصار المكثف (٣٦).

* ناقد وأكاديمي أردني وباحث في اللغة والأدب

الهوامش:

١. لؤلؤة، عبد الواحد: موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة) تأليف: دي. سي. ميوميك، ط١، بغداد: وزارة الثقافة، ١٩٨٢ ص ٧
٢. وهبة، مجدي، والمهندس، كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٤ ص ١٩٩
٣. Brooks, Cleanth. The Language of ٢٠th Century Literary Paradox in Criticism, ed by: David Lodge, ٢ed, Longman, ١٩٨٤, ٢٩٢.
٤. The Language of Paradox, ٢٩٢.
٥. شبانة، ناصر: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٢ ص ٢٨ وانظر معالجته لموضوع المفارقة في القصيدة القصيرة ص ٢٦١ وهي معالجة تختلف عن معالجتنا ليس من حيث الطريقة حسب، ولكن من حيث الشعراء أيضاً، فقد اقتصر على نماذج لسعدي يوسف ص ٢٦٥-٢٦٨، ونحن تناولنا نماذج كثيرة لشعراء ليس منهم سعدي يوسف.
٦. ابن قيس، ميمون (الأعشى): شرح ديوان الأعشى الكبير، حققه حنا نصر الحتي، ط٢، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩٤ ص ٦٨
٧. إبراهيم، عبد المنعم: شعر عبد المنعم الرفاعي، حقه وقدم له: إبراهيم الكوفحي، ط١، عمان: الشركة الجديدة للطباعة، ٢٠٠٢ ص ٤٩
٨. ناجي، إبراهيم: قصائد، اختارها وقدم لها أحمد عبد المعطي حجازي، ط١، بيروت: دار الآداب، ١٩٧١ ص ١٠٥
٩. ميوميك، دي. سي، المفارقة، ص ١٥-١٧
١٠. البشري، علي: لماذا رميت ورود دمي، ط١، عمان: دار البشير، ٢٠٠٢ ص ٩٥
١١. لماذا رميت ورود دمي، ص ٩٦
١٢. لماذا رميت ورود دمي، ص ٩٧
١٣. لماذا رميت ورود دمي، ص ٩٩
١٤. لماذا رميت ورود دمي، ص ١٠١
١٥. مطر، أحمد: عايش، محمد: أحمد مطر شاعر المنفى، ط١، عمان: بلا ناشر، ٢٠٠٢
١٦. أحمد مطر شاعر المنفى، ص ٩٦
١٧. مطر، أحمد: الأعمال الشعرية الكاملة، ط٢، لندن: بلا ناشر، ٢٠٠١، ص ٤٧٧
١٨. البرغوثي، مريد: الأعمال الشعرية الكاملة، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٧ ص ١٦٧
١٩. الأعمال الشعرية ص ١٥٢
٢٠. الأعمال الشعرية ص ١٤٣
٢١. الأعمال الشعرية ص ٥٥٥
٢٢. الأعمال الشعرية ص ٤٩٩
٢٣. نصر الله، إبراهيم: عواصف القلب، ط١، عمان: دار الشروق، ١٩٨٩ ص ٦٧
٢٤. عواصف القلب، ص ٥٢
٢٥. عواصف القلب ص ١٩
٢٦. عواصف القلب، ص ١٢
٢٧. النظر كتابنا: شعراء تحت المجهر، ط١، عمان: ورد للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦
٢٨. لافي، محمد إبراهيم: لم يعد درج العمر أخضر، ط١، عمان: وزارة الثقافة، ٢٠٠٥ ص ٨١
٢٩. لم يعد درج العمر أخضر، ص ٨٨
٣٠. شعراء تحت المجهر ص ٤٤-٦٢
٣١. المناصرة، عز الدين: الأعمال الشعرية الكاملة، ط٥، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠١ ص ١٥٤
٣٢. الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٢٤٩-٢٥٠
٣٣. القيسي، محمد: الأعمال الشعرية الكاملة، ط٢، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٩ ج ١ ص ٥٥٢
٣٤. الأعمال الشعرية الكاملة، ج ١ ص ٦٨٧
٣٥. الأعمال الشعرية الكاملة ج ٢ ص ٢٨٠
٣٦. شبانة، ناصر: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص ٢٦٤





تجربة درويش

كان يمكن لمحمود درويش أن يطمئن إلى منجزه الشعري الذي صنع شهرته الجماهيرية ولكنه لم يفعل. كان يمكن له أن يكتفي بفلسطين رافعة لشعره (كما فعل آخرون) ولكنه، أيضاً، لم يفعل.

لماذا؟

لأنه شاعر حقيقي.

منذ البدء كان درويش شاعراً حقيقياً.

كان يمكن تمييزه، بلا صعوبة، وسط كوكبة شعراء المقاومة الفلسطينية. فثمة تفلّت واضح نحو التحقق الفني، إلى جانب التحقق «الوظيفي»، بل ربما قبل هذا الأخير.

من يقرأ شعره في طور «المقاومة»، قبل خروجه العاصف من فلسطين المحتلة والتحاقه بمنظمة التحرير الفلسطينية حاسماً، مرة واحدة وأخيرة، التباس الهوية، سيقع على شاعر ذي نهم جمالي واضح. ورغم ترابط السياسي والفني في حياته وشعره بدا جلياً، لمن يحسن القراءة، حرص درويش على حماية الفني في مواجهة اكراهات السياسي، بل قدرته على توسيع رقعة الفني على حساب السياسي.

تلك هي صيغة درويش الشعرية السحرية.

تلك هي، أيضاً، أسطوره التي اكتملت، على نحو فاجع، بموته.

يحلو لي، والحال، أن أرى في درويش شاعراً يطور في هدوء، وبلا انقلابات، بعداً تجريبياً لم يتوقف إلا تحت ضغط خارجي هائل. فمنذ «سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا»، أخذت قصيدته تقطع مع سياق مباشرة «قصيدة المقاومة» ومنبريتها، كي تؤسس لنفسها اتجاهًا ثنائياً ذا نفس ملحمي قوامه الوطني واليومي، العريض والتفصيلي في لحمة واحدة.

لم يعد التلقي السهل هدفاً للقصيدة.

صارت القصيدة تتراكم وتتعدد، ولكن من دون أن تنغلق في وجه الطرف الآخر للمعادلة: القارئ.

لكنه ليس القارئ السابق نفسه.

وبوعي، أو من دون وعي، كان درويش يطور قصيدته ومتلقيها معاً. يدخل قصيدته إلى المختبر الشعري جارا معه، بشيء من التقبل الطوعي، متلقيه إلى أجوائه الجديدة. وتلك صيغة أحسب أنها ظلت، تقريبا، حكرا عليه وحده في إطار شعر الحداثة الشعرية العربية.

من قلب الحداثة، وليس من أطرافها أو هامشها، راحت أعماله تتوالى. ليست الحداثة هنا هي الانفلاق الجمالي التام، أو القطيعة الفظة مع الميراث، ليست تلك التي تجب وتجث السابقي، بل التي تتواصل وتنحو في اتجاه اكتشاف أفاق جديدة للثيمات الوطنية أو السياسية. أزعج أن هذا الاتجاه في شعرية درويش هو الذي قاد إلى عمله المميز «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق»، الذي انقطع، للأسف، تحت الضغط الخارجي. قد يكون درويش تراجع، أيضاً، عن خط شعري يهدد التلقي الواسع لقصيدته، الأمر الذي دفعه للعودة، مرة أخرى، إلى الغنائية الوطنية التي وضع فيها بضعة أعمال قبل أن يصنع الخروج من بيروت نقلة ملموسة في مسيرته الشعرية.

تحدثت عن الترابط بين السياسي والجمالي في شعرية درويش مداً وجزراً. هنا تمكن ملاحظة انعكاس انتكاسة المشروع الوطني الفلسطيني (بعد بيروت) على قصيدة الشاعر. فقد أفضى الخروج من بيروت إلى تخفيف ضغط الخارج على قصيدة درويش، بحيث سمح ببروز أعمال شعرية مكرسة بالكامل للتأمل والتفصيلي والعشقي كما بدا ذلك في «ورد أقل»، مثلاً، كما سمح بتطوير رؤية أكثر اتساعاً للسياسي والوطني كما تجلّى ذلك في «أحد عشر كوكبا على المشهد الاندلسي». في العمل الأخير تم رفع الثيمة المحلية (الوطنية) إلى فضاء إنساني أوسع يُسمع فيه الأنين الفلسطيني مختلطاً بالألم البشري في امكنة أخرى (الهنود الحمر، مثلاً).

«أحد عشر كوكبا»، هو، في رأيي، آخر الانفاس الملحمية لدرويش، فبعد هذا الكتاب ستعكس مرآة الشاعر المقعرة إلى الداخل. نحو الذات، السيرة، التفاصيل. تأمل الموت.

خفتت الغنائية الفياضة، تراجع الايقاع العالي، بردت اللغة. باختصار: صار التخفف من ثقل البلاغة المعهودة عند الشاعر (الطبيعية تقريبا) هدفاً أو ما يشبه الهدف.

هكذا أمكن لنا أن نفوز بأعمال من طينة «لماذا تركت الحصان وحيداً»، «سرير الغريبة»، «كزهر اللوز أو أبعده»، «أثر الفراشة»، حيث اقترب في كتابه الأخير، برأيي، إلى أقصى قدر يمكن أن يبلغه درويش من قصيدة النثر بمعناها الأوروبي.

كانت مسيرة درويش تنحو، حسب ظني، في الاتجاه الأخير، لكن الموت عاجل نقلة نوعية بدت ترسم ملامحها في الأفق.

* كاتب وشاعر أردني مقيم في لندن

ومن أبرز التيمات المهيمنة التي حظيت (ولا تزال) بنصيب وافر في تجربة القعيد الروائية:

أولاً . تيمة الصعيد أو الريف المصري: وتحتل القرية المصرية (المكان والرمز) مساحة كبيرة في خريطة الكتابة الروائية عند يوسف القعيد، بصفته ابن الريف المصري... حتى وهو على مشارف الستين لا يزال يحمل بداخله قضية الفلاح الفصيح بكل أبعادها وتجلياتها ودلالاتها... وعلى هذا الأساس المكين، يعمل القعيد على استحضار عوالم الريف، بكل ما تحمله هذه العوالم من رموز البساطة، وعناصر الإثارة، وفضاء التشكل الوجداني والعاطفي والروحي الطفولي...

وأبرز رواياته في هذا الصدد: «أخبار عزية المنيسي» (١٩٧١)، «أيام الجفاف» (١٩٧٣)، «البيات الشتوي» (١٩٧٤)، «يحدث الآن في مصر» (١٩٧٦)، ثلاثية «شكاوي المصري الفلاح» (١٩٨١) - (١٩٨٥)، «مرافعة البلب في القفص» (١٩٩٣)، و«قطار الصعيد» (٢٠٠١)...

كل هذه الروايات تعتمد على مرجعية مشتركة، يستلهم روحها الكاتب من الصعيد، وبالضبط من قرية «الضهرية» (١) التي تعتبر مسقط رأسه، حتى أطلق عليه العديد من النقاد لقب: «مؤرخ القرية المصرية» بامتياز.

ثانياً . تيمة الحرب: تبلورت هذه التيمة بقوة في أدبه بعد تجربته الفعلية التي خاضها مجنّداً في الجيش المصري من عام ١٩٦٥ حتى عام ١٩٧٤. فقد كان هذا أول خروج له من عوالم الريف البسيطة إلى فضاء المدينة الصاخب، بكل ما تحمله هذه الانتقال من رجسات عميقة في نفسية هذا القروي، كما مكّنته تجربته كمجنّد في الجيش، كذلك، من معرفة خبايا المؤسسة العسكرية التي انهزمت شر هزيمة في يونيو ١٩٦٧، وانبعث من رماد موتها كطائر العنقاء في حرب أكتوبر ١٩٧٣. وأبرز رواياته في هذا المجال نذكر «الحرب في بر مصر» (١٩٧٨)، «في الأسبوع سبعة أيام»

الفتنة الطائفية في بر مصر قراءة حوارية في «قصة الغرماء» ليوسف القعيد

«المستقبل للدين العاقل»

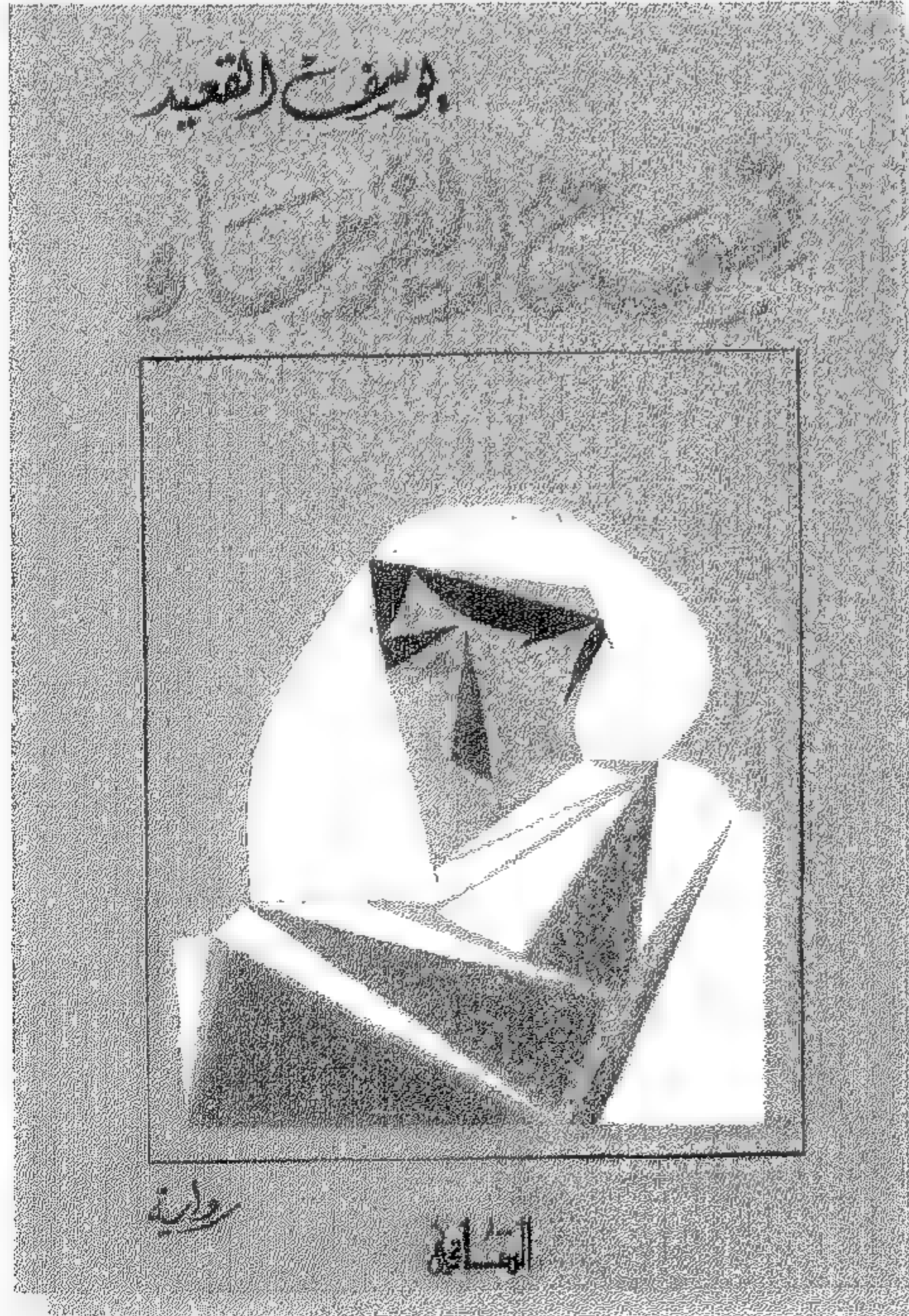
(يورغان هابرماس)

د. عبد المالك أشهبون *

تقديم أري:

مما لا شك فيه، أن التجربة الروائية الطويلة التي خاضها يوسف القعيد متعددة ومتنوعة وغنية. وأبرز ما يميزها هو أنها (أولاً)

كتابة سردية لا يتقيد صاحبها مدرسة روائية معينة؛ فقد كتب روايات واقعية، وأخرى تسجيلية توثيقية، وثالثة تخيلية غنية برموزها ودلالاتها، وهو ما يدل على أن القعيد يكتب ما يشعر به، وما يود التعبير عنه، لا ما تفرضه عليه سلطة الاتجاه الأدبي التي قد تحدّ من حرية الخيال الروائي أحياناً. كما أنها (ثانياً) تجربة روائية مؤسّسة على عناصر نصّية مهيمنة لا تخطئها بصيرة القارئ المتتبع لكتابات السردية منذ إصداره الأول «الحداد» (١٩٦٩).



(١٩٧٥)، و«أطلال النهار» (١٩٩٧).

ثالثاً - تيمة التطرف الديني والفتنة الطائفية: فمن صميم ما يحدث في مصر الآن، اتجه القعيد إلى الانشغال بهذا المسكوت عنه في المشهد المصري، وذلك برصد دقيق للعلاقة الملتبسة بين المسلمين والأقباط، حيث الإشكالية الغائبة في النص الروائي المصري، رغم حضورها الطافح في واقع الحياة في بر مصر في وقتنا الحاضر.

وقد سبق للقعيد أن أطل علينا بهذا الموضوع بطريقة خفية في روايته: «قطار الصعيد» (٢٠٠١). غير أن موضوع التعايش الديني سيشكل المحور المهيمن في روايته «قسمة الغرماء» (٢٠٠٤)، التي فتحت من خلالها سيرة الجرح القبطي النازف في مصر راها.

. فما هي منطلقات القعيد في طرح مسألة الطائفية روائياً؟

. وما هي أهم القضايا الملحة والشائكة التي يستحضرها الكاتب في هذا الصدد؟

. وهل استطاع القعيد أن يقدم رؤية جديدة في الموضوع؟

كلها أسئلة شائكة ومريكة سترافقنا ونحن نجتري هذه الرواية الجريئة والجسورة من منطلقات مركزية أهمها:

. التأكيد على أن مصر بلد مبني على مبدأ التعدد الديني، لا كالبلدان أحادية الدين.

. التنبيه إلى أن مصر، أيضاً، محكومة بمراجعة المؤسسة الدينية في تنظيم الشأن المدني.

. العديد من الأحداث التي تقع في بر مصر حاضراً بدأت تأخذ منحى طائفيًا.

فعلى هذه المحاور الثلاثة تتمثّر تجربة التعايش في مصر، عاجزة عن الانطلاق نحو إنجاز توافق حضاري، يشكل النواة الصلبة في تدبير الحيز الديني في هذا البلد الذي يتعرض (داخلياً) بين الفينة والأخرى للتشردم والانقسام، وإلى تبعثر الجهد، وتعطل الطاقات، كما يُعرّض هذا الإشكال الوطن برمته (خارجياً) لتدخلات أجنبية، حين تفقد الأمة مناعة التضامن، وصلابة وحدة القرار...

وإذا كان أمر تناول هذه القضية الشائكة من زاوية نظر قبطية لا يخلو من تأويلات مغرضة، نصب في منحنى التشكيك في من يدافعون عن الأقباط في محنتهم الحالية، واتهامهم بالتعصب تارة، وبالعالة وخدمة المشروع الأجنبي

من يقرأ رواية: «قسمة الغرماء» يلاحظ أن هناك مجموعة من الصور الطارئة التي تؤشر إلى تزايد التعصب

في المنطقة، أو بإشعال نار الفتنة الطائفية الخامدة نارة أخرى (٢)؛ فإن انخراط غير المسيحي في طرح هذا الموضوع يعطيه بعداً آخر، لا يخلو من روح وطنية، ومن مسافة حيادية تضمن الطرح الموضوعي للقضية.

وفي اعتقادنا الشخصي، لا يضير لدى دعاة الفكر الحر والمستنير أن يكتب (مثلاً) إدوار الخراط أو لويس عوض، أو يوسف الشاروني، أو مجيد طويبا عن هذا الموضوع، من منظورهم الوطني والقومي؛ لأن هؤلاء - بكل بساطة - ذويهم المجتمع المصري الذي كان في السابق لا يقيم وزناً كبيراً للفرق بين قبطي ومسلم. بالإضافة إلى أن كتاباتهم الإبداعية لا تتميز بخصوصية راجعة إلى قبطيتهم، لأنهم يثرون الثقافة العربية المصرية بترائهم القبطية، كما أنهم إذ يقدمون تجربة قبطية عميقة، يقدمون، في الآن ذاته، تجربة إنسانية أعمق، تنسجم والتعدد الديني الذي تعرفه مصر أساساً.

ومن يقرأ رواية «قسمة الغرماء» يلاحظ أن هناك مجموعة من الصور الطارئة التي تؤشر إلى تزايد التعصب الديني، وتنامي فكرة التمرکز حول الهوية الواحدة والدين الواحد، والنزوع العدواني تجاه الآخر غير المسلم، حيث يرسم يوسف القعيد ملامح شخصيات تكرر الصورة «الانقسامية» التي تعيشها، سواء بينها وبين نفسها، أو بينها وبين الآخرين بدرجات متفاوتة الحدة.

أولاً، منطلق الهوية المطلق وتشظي الكينونة

تتفتح الرواية على الخروج المعتاد كل شهر لماجد (ابن عبود جرجس المسيحي) من شبرا حتى حي المعادي البعيد، متوجهاً إلى مهرة (الفنانة المعتزلة والمتحجبة)، التي تتكفل - كفاعلة خير - بإيصال الأموال التي يرسلها عبود (المهاجر قسراً إلى

أمريكا) إلى ابنه الوحيد ماجد كل شهر، وهذا الأخير يسلم المبلغ الضئيل كاملاً غير منقوص لأمه، كي تدبر كيفية صرفه على أمور الأسرة الضرورية...

غير أن مشوار ماجد هذا اليوم مختلف عن مشاوير الشهور السابقة، لأنه سيمر في طريقه إلى زميله إكرامي (ابن الذوات) الذي يسكن في مدينة نصر، يأخذ منه الأمانة (شريط فيديو ماجن) ويردها إليه، وهو في طريق عودته.

وللوصول إلى الاتجاه الجديد، لا بد له من تغيير المحطة التي تعود الوقوف عندها. فهذه المرة سيذهب إلى مدينة نصر ومنها إلى المعادي. يتوقف ماجد أمام أول أتوبيس، حيث كانت اللافتة المعلقة على جانبه بجوار رقمه والأماكن التي يذهب إليها، تجرح العين «الإسلام هو الحل». ويبدو أن كل الأتوبيسات مغطاة بهذا الكلام المكتوب على شكل إعلان. فماجد لا يعرف من صاحب الإعلان؟ ومن الذي يدفع قيمته؟ ولصلحة من؟ وهل هم أفراد أو جماعات أو تيارات، حتى تجد كل الأتوبيسات مغطاة بهذا الكلام؟ أي إسلام؟ وأي حل؟

يتوغّل الروائي بعدها في رصد طبيعة التحولات التي جرت على صعيد العلاقات الاجتماعية، من خلال ما طرأ عليها من تحولات قسرية، تقوي تعصباً متصلياً بين جماعات من معتنقي الإسلام، تجاه مسلمين آخرين يخالفونهم الرؤية الدينية نفسها، كما يرصد كذلك مظاهر «التطرف الديني» التي انتشرت بسرعة مهولة في البلاد، وسرت كما تسري النار في الهشيم... ما دام السائد في التفكير هو تبسيط مفهوم الحضور الديني في المجتمع، خصوصاً في ظل إرجاع القضايا الأساسية الملتبسة إلى تصورات ماهوية تلغي التراكمات الواقعية، والوقائع المستجدة، والأسئلة الملحة والحرّة، ولا تعترف. هي النهاية - بغير «الإسلام» ديناً في بلد متعدد الأديان....

ومن أبرز مظاهر التطرف الديني في هذا المجال، تلك الصورة الجديدة لشخصيات كانت إلى عهد قريب لها اقتناعات سياسية وحضارية وفكرية جد ليبرالية، ولم تكن تأل جهداً في حب الحياة والاستمتاع بمباهجها، لتتحول فجأة حياتها رأساً على عقب: مظهرها ومخبرها.

وحرى بنا في هذا المقام أن نركز حديثنا، حول شخصيتين أساسيتين،



تبرزان مدى ما وقع من تغيير وتحول جذريين في طبيعة المجتمع المصري:

١. تناقضات وتناقضات صارخة في شخصية مهرة

واضح من هذه الرواية أنها تعالج ظاهرة الزيادة المطردة في استعمال الحجاب في وطننا العربي. فإذا كان البعض يعتبر الحجاب رمزاً للتعبير عن العفة والوقار والحشمة، وعلامة على التقوى والورع، فإن تحجب مهرة له علاقة وطيدة بخسارة كل أموالها، من جراء ما وقع عليها من نصب واحتيال، فاعتكفت في بيتها، وصارت أكثر انجذاباً للحديث عن الحلال والحرام، والجنة والنار، والصراط المستقيم، ويوم الحساب الأكبر...

فالذين عرفوا شخصية مهرة في الماضي، يصعب عليهم التعرف عليها حاضراً. فقد كانت ميّالة إلى المرأة الأوروبية العصرية المعجبة بنفسها، المدركة لسحر جمالها. فلم يكن أحد يراها إلا في كامل أناقتها، من خلال طبيعة تسريحة شعرها، وماكياجها، ولباسها، ونمط عيشها عموماً...

هكذا تلازم زمن الفساد (أو زمن الانفتاح الاقتصادي) مع زمن التطرف الديني، وهو ما نجده متمثلاً في قضية توظيف الأموال التي ذهبت ضحيتها مهرة، حينما خسرت كل شيء من جراء ما قدّم إليها من إغراءات لا تقاوم من طرف شركات الأموال التي تدعي «أسلمة» الاقتصاد للتخلص من فوائد الأبنك التي حرمها الله...

أ. صورة مهرة: من التبرج إلى التحجب

حينما نتأمل صورة مهرة ما قبل الحجاب وصورتها بعده، سنجد أنه شتان ما بين الصورتين المتناقضتين في مسار شخصية واحدة، وهذا ما تؤكد به نفسها حين تعترف قائلة: «أين أنا من الزمان الذي كانوا يقولون عني فيه: مهرة اسم على مسمى، غندورة». أمشي في الشارع، فأخطف أنظار الرجال...» (٣)، لتستطرد القول بنعمة ميلودرامية ملؤها الأسى والأسف والحزن عما آلت إليه أحوالها: «من يرني الآن فلا بد من أن يذهب ذهنه إليّ أنني أرملة تفوح منها رائحة الوحدة؛ ليست الوحدة التي تدفع المرأة إلى الاشتياق إلى الحياة، والبحث عن متعتها، والإقبال عليها، ولكن الوحدة التي لا تقود سوى إلى الرهينة، مع أن ديانتني تخلو من فكرة الرهينة. وحتى

التصوف الذي تُقوّتُ إليه، وفكرت فيه، بدا لي كما لو كان اختراعاً رجولياً» (٤). كما تكرست الصورة الانقسامية أيضاً في طبيعة ردود الأفعال التي تراكمت مع حدث تحجب الفنانة مهرة، مما يعطي لظاهرة التحجب في الرواية (كما في المجتمع) مداها الأفقي والعمودي. فهناك جمهور عريض ممن رحب بها باعتبارها أختاً مسلمة، عائدة إلى حظيرة الإسلام، تائبة عن غيها، فانتقلت نجوميتها. بعد تحجبها. من المجال الدنيوي (عالم الفن) إلى المجال الديني (التوبة)، مقابل هذا الفريق المؤيد، ظهر فريق آخر معارض لفكرة تحجب الفنانات، وكتب عن الظلام القادم الذي سيحتوي كل ما في مصر، كما لم يستثن المؤامرة التي يتعرض لها الفن المصري من جهات خارجية، محاولة منها حرمان مصر من دورها الطليعي في المجال الفني، حيث كتب أقطاب هذا الفريق المعارض: «إن مصر قادت الأمة العربية بالفيلم والأغنية والكتاب والمسرحية وشريط الفيديو، وأن مؤامرة تحجب الفنانات والمذيعات هدفها حرمان مصر من هذا الدور» (٥).

ب. صورة مهرة المتحجبة في الظاهر والغاوية في الخفاء

على الرغم من هذا الانقلاب المفاجئ في سيرة حياة مهرة، إلا أنها ظلت تمثل - حتى في ذروة تحجبها وانعزالها - نموذج المرأة الحريصة على قيم التعايش والتآلف والتلاحم. فمن خلال مسارها الروائي المتحول والمتقلب، تبدو لنا مهرة شخصية روائية آسرة أحسن القعيد خلقها وتوظيفها، فشكّلت مع ماجد قطبا ثنائياً (إلى جانب الأم)، منح العمل مساحة أكثر تميزاً على مدار صفحات الرواية...

فقد اختار عبود جرجس (المسيحي) إرسال أمواله إلى زوجته عن طريق وساطة مهرة (المسلمة وصديقة عبود

على الرغم من هذا الانقلاب المفاجئ في سيرة حياة مهرة، إلا أنها ظلت تمثل - حتى في ذروة تحجبها وانعزالها - نموذج المرأة الحريصة على قيم التعايش والتآلف والتلاحم

في مرحلة سابقة). وكانت مهرة دائماً حارسة أمينة لما يصلها من مبالغ تسلمها إلى ماجد (ابن عبود) الذي يسلمها بدوره إلى أمه. غير أن تصرفها الاضطراري في أموال عبود، كان هذه المرة استثناء. وفي حالة سعيها الحثيث لاستعادة المبلغ الذي كان بحوزتها وتسليمه إلى ماجد، ستحدث لمهرة مجموعة من الأحداث والوقائع التي لم تكن تنتظرها ولا تفكر فيها... ابتداء من لقاءاتها المتكررة بـ ماجد الذي يستعمل حجة استرداد المبلغ ذريعة للتردد المستمر على منزلها، وما تولد عن هذه اللقاءات من علاقة حميمة بين الطرفين، وصولاً إلى زيارتها المفاجئة لطليقها نور الدين الذي لم تزره منذ مدة طويلة، وما صاحب هذا اللقاء من ردود أفعال من كلا الطرفين، جراء التحولات الصارخة التي وقعت في حياة كل منهما، وغيّرت من مجرى حياتهما تغييراً جذرياً، وانتهاء بوقوع علاقة الحب المفاجئة بين ماجد (الشاب الغر) ومهرة (المتحجبة)، رغم العديد من الفوارق التي تحول دون أن يحصل ما حصل بينهما في آخر الرواية من علاقة جنسية لم تكن في حسابان قارئ الرواية...

ومن خلال ما سبق، تنطرح أمام المتلقي مجموعة من التساؤلات الملحة:

• هل سيسترد ماجد ما على مهرة من دين؟

• وهل ستتطور العلاقة بين الطرفين إلى أكثر من علاقة امرأة بمراهق في عمر ابنها؟

• وهل سيقع ما لم يكن في الحساب في هذا المشهد الأخير، وهو الاتصال الجنسي بينهما؟

كلها أسئلة تزيد من ارتباط القارئ ببقية الأحداث وهي في قمة ذروتها وتصعيدها، حيث يبلغ التشويق ذروته في نهاية العمل الروائي بعد الخلوة المشبوهة التي جمعت بين ماجد ومهرة، وما صاحب هذه الخلوة من عناصر الإثارة (قبول مهرة تشغيل شريط الفيديو المأجور في غرفة نومها، وتعمدها الخروج من الحمام في ثوب كاشف ومثير لمفاتنها، والتقارب الجسدي بينها وبين ماجد وهي في أوج مراحل غوايتها الجسدية...).

والحقيقة، أنني فوجئت - كقارئ مشدود بما سيحصل - بتطور العلاقة بين الطرفين إلى ما وصلت إليه، حين يحتضن كل منهما الآخر، ويفرقان في سعادتهما شيئاً فشيئاً. فإذا كانت مهرة

المتحجبة تبدي بعض مظاهر التمتع (وهي الرغبة في ذلك) في هذا المشهد الحميم؛ فإنها - بالمقابل - مارست كل أشكال الغواية والإغراء على ماجد الغر، مما أدى إلى وقوع ما وقع بينهما، رغم أن كل الظروف الذاتية والموضوعية كانت من قبل - غير مهيأة لوقوع ما وقع، لا شيء إلا لأن فارق السن بينهما كبير من جهة، وما أظهرته لنا مهرة من مظاهر تشي بأنها قطعت مع ماضيها الماجن، فيما تتطلع إلى أفق جديد قوامه التدين والتحجب والانعزال عن كل المواقف المشبوهة من جهة أخرى...

هذه الواقعة التي تنتهي بها أحداث الرواية تبرز العديد من التناقضات والتناقضات التي يعج بها العالم العربي على مستوى السلوكيات والأخلاقيات والقيم. فبقدر ما يرمز الحجاب، من منظور مهرة، إلى الالتزام، فهو - بشكله الحالي - تعبير عن التحرر في ممارسة الحياة الجنسية بشكل أكثر انفتاحاً وابتعاداً عن العفة ومفاهيم الشرف التقليدية، مع الإبقاء - دائماً - على الظاهر الذي يمكنه أن يقوم بوظيفة إخفاء مثل تلك الممارسات، وجعلها تتراجع إلى الوراء بالإعلان عن «التحجب»، فيما تظل علاقة مهرة بجسدها وبرغباتها الجامحة كما كانت، ولم تتغير في العمق.

فإذا كان حجاب مهرة يمثل في أحد أبعاده الرغبة في الإخفاء؛ فإنه يعكس لديها رغبة دفينية في البوح والإعلان عن المسكوت عنه. من هنا غدت - بعد الحجاب - غير فاعلة، وإنما مفعولاً بها، وظيفتها كامرأة متحجبة تنحصر في الفواية، من حيث هي جسد، أكثر من الدعوة الصريحة إلى ممارسة الجنس.

بهذه النهاية السعيدة، يتمرد القعيد على نموذج النهايات المساوية التي ترددت طويلاً على مجموعة من رواياته، كما لو أنه يقرر لنا قناعة واقعية وقدرية وحتمية من منظور روائي تخيلي مفادها: أنه مهما اتسعت الهوة وكبر الشرخ واستفحلت العداوة؛ فإن مآل الوطن أن يتوحد، وأن يتجاوز كل العراقل التي يفرضها دعاة التطرف من هذا الطرف أو ذاك...

٢. التحول الجذري في شخصية نور الدين

التحول المفاجئ والجذري الذي رأيناه مع مهرة، حصل كذلك لزوجها السابق نور الدين، مع فارق كبير هو أن التغير الذي وقع لمهرة كان في المظهر فحسب، في حين

كان تحول شخصية نور الدين في المخبر والمظهر معاً. فعلى المستوى الأخلاقي كان نور الدين يمثل شخصية الضابط الأبيقوري المحب للحياة، والساعي للفنم من متعها أينما كانت، وبأي ثمن. كما كان يحب أن يوصف بأنه ضابط في النهار و«نسوانجي» بالليل... وحينما كانت مهرة تحذره من مغبة الأمراض الجنسية المنتشرة، كان يرد عليها بكلام غريب: «إن الذين يتولون أمور البلد، لا يطمثون إلى أحد إلا بعد أن يتأكدوا من أن عنده منطقة فاسدة. وهو يحقق لهم ذلك، ولكن بأبسط أشكال الفساد». أما على مستوى الطموح المهني، فقد كانت مهرة تتصور نور الدين أنه سيبقى في الجيش حتى ما بعد رتبة اللواء، بل كان حلمه أكثر من ذلك بكثير، أن يكون محافظاً أو وزيراً أو سفيراً أو على الأقل ملحفاً عسكرياً...

هذه الشخصية العاشقة للحياة ولباهجها، وذات الطموح المهني الجارف، تحال فجأة إلى الاستبداد كضحية للاسترخاء العسكري، ليجد نور الدين نفسه بعد هذا الإجراء العقابي معزولاً عن محيطه الاجتماعي السابق كما ينغزل الزيت عن الماء، وملفوظاً من قبل المؤسسة العسكرية التي أفنى زهرة شبابه في خدمتها.

وفي هذا السياق السوداوي، يقرر نور الدين توطيد علاقته بأحد أصدقائه، الذي يتقاسم معه نفس ما حل به هو الآخر من عسف، والذي عرفه بأحد المساجد لتكون نقطة لقاء بينهما للتذاكر وتبادل آخر الأخبار. لكن دخول نور الدين المتكرر لهذا المسجد بالضبط، سيؤدي به إلى الوقوع في فخ دعاة الاستقطاب التدريجي، ليجد نفسه في الأخير عضواً في جماعة إسلامية متطرفة، وجزءاً لا يتجزأ من نسيجها العضوي قلباً وقالبا...

فحين ستزوره مهرة في بيته، بعد غياب طويل بينهما، كانت المفاجأة كبيرة وفوق ما يتصورها الطرفان؛ فكلاهما ذهل من صورة الآخر. تصف مهرة لحظة اللقاء/المفاجأة على الشكل التالي: «نظر مصطفى إلي مندهشاً، قلت لنفسي: إن تأثير الزيارة غير المتوقعة أفقده رشده. حملت فيه، وأنا أفرك عيني؛ حلم أم علم، أم كابوس ما أنا فيه؟ ذهل من الحجاب الذي ألف به نفسي ككفن. ووصلت إلى ما هو أبعد من الذهول بسبب منظره الذي توقعت أي شيء،

وكل شيء، ألا هو: مصطفى يلبس جلباباً أبيض ويطلق لحية كثيفة لم أره بها، ولا حتى في صورته القديمة. ما هذا الذي يجري؟ هل أردد مقولة يوسف وهبي الشهيرة، والتي أصبحت علامة على عصره: «يا للهول»؟ (٦).

تفضي بنا المعطيات السابقة، أن مظاهر «التأسلم» الجديدة في شخصية كل من مهرة (الحجاب) ونور الدين (إرخاء اللحية، والجلباب الأبيض...)، لم تعد مظاهر تعبر عن قضية حشمة والالتزام وأخلاق، وإنما صارت تعبيراً صامتاً عن مشروع مجتمعي في طور التخلق والتكوين... وهذا المشروع المجتمعي يتم تصريفه تحت رعاية ووصاية تفكير ديني مخصوص، من زاغ عن طريقه أو حاد عن سبيله، فقد خرج على الملأ، ومرق على مقاس الدين القويم، من هنا كانت صورة المسلم المتطرف مغايرة، ورافضة للصورة السابقة لأخيه المسلم المعتدل في إسلامه...

فإذا كانت هذه هي صورة المسلم لأخيه المسلم في هذه الرواية، فما هو محل الآخر/المسيحي من الإعراب في ظل تنامي التفكير الأصولي الإسلامي؟ وما هي صورة الأصولي الإسلامي لدى المواطن المصري المسيحي؟

ثانياً: من مبدأ الحوار إلى منطق التحويل

يعتبر خطاب التمرکز على الهوية المطلقة نوعاً من النرجسية التي تعاني التناظر بين الذات والفعل والغاية. وغالباً ما نجد دعاة هذه النزعة يفكرون بمنطق الثنائيات الحديثة الصارخة التي تتمظهر على الشكل التالي: أنا/ آخر، مسلم/ نصراني، مصري مسلم/ مصري قبطي، أصيل/ دخيل ووافد. وهذا ما يقود مباشرة إلى إقصاء المختلف أو النقيض، ويكرس رؤية عصابية تجاه هذا الآخر الذي يشكل فويبا دينية لدعاة التمرکز على الهوية...

فمنذ عدة قرون، ترسخت في مصر المحروسة صورة الوطن الواحد الذي يتغذى بكل مكونات ثقافته، بتعددتها وتنوعها (عربية وقبطية...)، وهذا ما شكّل نسيج الهوية المصرية على مر العصور. أما في العقود الأخيرة، فهناك من يرغب - عن وعي أو غير وعي - في العبث بأسباب هذه الوحدة، ويُريد طمسها تماماً وإزالتها عن الوجود، وإحلال صورة مفروضة قسراً عما هو موجود ومُعترف عليه...إنها



الصورة الجديدة لثقافة التمرکز حول الأنا الأوحده، والدين الواحد، والثقافة الواحدة، وهي صورة جديدة حملت معها مجموعة من المواقف والسلوكيات التي تکرس ثقافة العداة للآخر وإقصاءه، وثقافة التجهيل والجفاف الفکري.

فالأمر الواقع يقول: إن هؤلاء مسیحیون في مصر المسلمة، كما أنه من المعروف أن الديانة هي في صلب حياة المجتمع، وجزء أساسي في هوية كل فرد سواء أكان مسلماً أم مسیحياً، والدساتير تساوي بين المواطنين من غير تفرقة من حيث الدين واللون والعرق... ومع ذلك هناك من لا يستسيغ تلك المعطيات الدينية والقانونية. وهذا ما تسجله الکثیر من الأحداث والوقائع التي تقع بين أفراد أو جماعات لسبب أو لآخر، تأخذ طابعاً طائفيّاً، لأن دعايتها لا يؤمنون بأن فکر «المواطنة» هو الذي يمثل جسراً أساسياً وملتناً وأماناً بين المسلم والمسلم، كما بين المسلم والمسیحي.

فصورة التعايش التي تربت عليها الأجيال السابقة، تمثلت في احترام فکر المواطنة الذي يدعو إلى التسامح والتعايش والتلاحم... وهنا يحكي المطران منيب يونان (رئيس الكنيسة الإنجيلية اللوثرية في الأردن) عن مظاهر التعايش بين المسلمین والمسیحيين في الماضي، مما مكنوهم من العيش معاً كجيران لقرون خلت، حتى حصول التطورات الأخيرة التي أحلت الخوف والغضب محل التعايش والتسامح، يقول في هذا الصدد: «خلال صیام رمضان يتمتع العديد من المسيحيين عن الأكل والشرب أثناء النهار بشكل علني، ليس لأن هناك قانوناً يمنع ذلك وإنما احتراماً ورعاية للمسلمين. وبالمثل، أثناء مسيراتنا نحمل الصليب عبر درب الآلام، يُظهر المسلمون الاحترام بل ويقدمون المساعدة كلما أمکن ذلك، رغم أنهم لا يؤمنون بعقيدة الصليب» (٧).

أما الصورة الجديدة/الانقلابية التي برزت بقوة في رواية القعيد، فترسم أفقا غير مطمئن لواقع هذه الأقلية التي أصبحت مهددة في وجودها وهويتها وثقافتها. ففي ظل هذا الاحتقان الديني المتزايد، لم تشأ الأم المسيحية (مرام) أن تدقّ الصليب في أي مكان من جسد ابنها، لأن للصليب، باعتباره رمزا دينياً، خطورة على حامله. فالصليب يعني أن حامله مسیحی، «والبلد محتقة، مرشوش عليها بنزين، وعود كبريت كفيل

بكل المطلوب لمن يريدون النيل من أمتنا وأماننا. قد تصل بنا الأمور إلى ما لا يستطاع تصوّره: القتل على الهوية. ولهذا قد نفاجأ بإنسان يحمل بطاقتين، في كل واحدة اسم مختلف، وديانة مغايرة، وبيانات تناقض كل واحدة الأخرى، وكأنها لشخصين في شخص واحد» (٨). وهنا نسجل ملاحظة أساسية مفادها: أن هناك سعيًا حثيثاً لدى دعاة التطرف الإسلامي إلى إبدال مفهوم «المواطنة» (المدني)، بمفهوم الولاء (الديني). وعليه، فإنما أن يخضع المسيحي لولاية المسلم في دار الإسلام، أو أن ينسلخ عن دينه، ويتحول إلى الإسلام، لأن دعاة فكرة «التحويل» لا يؤمنون بالحوار (conversation)، بل يصرون على إحلال مبدأ «التحويل» (conversion) محل الحوار في علاقتهم بإخوانهم المسيحيين في الوطن الواحد...

هذا الأمر تجليه لنا - بحدة - محنة الأم المسيحية التي تجد نفسها بين مطرقة العنف الرمزي وسندان التحويل القسري. فإن هي أظهرت الصليب، باعتباره رمزا دينياً يشير إلى ديانتها، تصطدم بأكثر من موقف غاضب وغير راض على ذلك في كل مكان ذهبت إليه؛ لأن هناك من يعتبر ذلك التشهير بهذا الرمز الديني هو بمثابة «تبشير» مسیحی قاضح، يجب محاربته والتصدي له، وإن أخفت الأم صليبها، لا تعدم من يخاطبها - ناصحاً - بأن تدعو ابنها إلى المسجد لأداء صلواته الخمس: «يوم الجمعة الماضي، صعد إلى شخص لا أعرفه، لحظة صلاة الجمعة، سألتني: لماذا لا يصلي المحروس ابني الجمعة حاضراً؟ سكت ولم أرد عليه. احترت ماذا أقول له. قلت لنفسي بعد أن انصرف وهو يتمتم تمتمة لم أفهم منها حرفاً واحداً. فقط رأيت لحيته الكثيفة تتحرك في غضب. حيرتنا من المسلمين لا حدود لها» (٩). هذه المواقف المتطرفة وغيرها في فرض الدين الواحد، يترتب عليها إجراءات أخرى من لدن هذا الآخر/المسیحي كإتباع أسلوب التقية، مع إخفاء الهوية، والتقنع بأكثر من قناع لدرء ردود فعل دعاة التيار الديني المتطرف.

أما إذا وجد الأصولي المتطرف مقاومة وممانعة من الآخر/المسیحي؛ فإنه يلقي نفسه في صراع مرير لا ينتهي إلا بفرض الأمر الواقع. فقد يبتدئ الصراع حول موضوع دنيوي مرتبط بالحياة العامة (اجتماع، سياسية، اقتصاد...)، إلا أنه سرعان ما يجد له المتطرفون ألف

تأويل وتأويل، ليصبح الموضوع الدنيوي موضوعاً دينياً بامتياز، لا شيء إلا لأن غريمتهم من ملة أخرى. لهذا يصبح شعار «الإسلام هو الحل» شائعة تعلق عليها كل المشاكل والخلافات بين الأفراد والجماعات، حيث تتدافع التأويلات المرفقة بالآيات القرآنية، وتعزز هذه التأويلات بما تيسر من الأحاديث النبوية من أجل حصار الفكر الممانع، ودفعه - بالقوة - إلى الخضوع للأمر الواقع. وهذا ما تلخصه قصة عبود جرجس، وهو الموظف المسيحي المعتز بمسيحيته، والوطني الفخور بمصريته.

فقد كان حلم عبود جرجس هو أن يرتقي في مراتب الشركة التي لم يدخر جهداً في تنمية مواردها وتطوير مشاريعها. ولما تحققت أحلامه في ترقيته إلى منصب الرئيس، ثارت ثائرة المتعصبين، ولم يستسيغوا هذه الترقية، واعتبروا أنه لا يجوز لمسیحي أن يكون ولياً في ديار الإسلام على المسلم...

في هذا السياق الديني المملغم والمتأجج، وصلت إلى إدارة الشركة خطابات مجهولة، تتكلم عن قضية الولاية التي تقول: «إنه لا ولاية لمسیحي على مسلم هكذا أمرنا الإسلام» (١٠)، حتى لو كان ذلك في شركة صغيرة كهذه. لأنه لا يعقل، من المنظور الضيق للأصولي المتطرف، أن يصبح عبود جرجس المسيحي، رئيساً على مسلمين من مثل: محمد وأحمد وعبد الله وغيرهم ممن يسمون أنفسهم بأسماء الله الحسنی! وكأننا نستعيد، في هذا السياق، فحوى تلك الحكمة الهندية الشهيرة التي تعتبر التسمية تخطيطاً لمصير الشخص: «اسمك الشخصي مصيرك بعدم الاستمرار في اعتبار السؤال عن الهوية قدراً لا نهائياً، مجمداً في مركز وأصل» (١١)، أو كما هو معروف في مأثور القول العربي: «إن لكل امرئ من اسمه نصيباً».

تزامنت حملة التشهير تلك، مع حملة موازية - لإحكام الطوق على عبود - قامت بها شركات منافسة وزعت منشورات مغرضة في المدينة، مفادها: أن هذه الشركة التي يرأسها عبود يتم تمويل معظم مشروعات بأموال هي عبارة معونات، وهبات تأتي من دول الغرب المسيحي، وبالصليب من «الصليبيين الجدد» الذين يتزعمهم الشيطان الأكبر أمريكا، مصدر كل الشرور في هذا العالم.

وبعدها، بدأت الاستفزازات تتوالى على الرئيس الجديد غير المرغوب فيه. فالعاملون تحت رئاسته، كانوا يمتنعون عن العمل وقت الصلاة، ويحضرون الحصائر والسجاجيد، ويفرشونها في الفسحة المواجهة لمكتبه. وبذلك حولوا المساحة الضيقة إلى مَصَلَى، لأنه من منظورهم، لا يعقل أن لا تكون في هذه الشركة الصغيرة مَصَلَى، وأن هذا «كفيل بأن يجلب غضب الله على البر كله»...

وتتزايد مظاهر الاستفزاز والتحرش الديني لتطول حتى عقيدة عبود نفسها. فليس صدفة أن يختار إمامهم من آيات القرآن، كل ما يمكن أن يؤدي شعوره المسيحي. كان الإمام يختار الآيات التي تتكلم عن السيدة العذراء، وعن السيد المسيح، لكن عبود - كماداته - كان يتفانى عن كل ما من شأنه إثارة الفتنة؛ لأنه يعرف مسبقاً أن المعركة معهم تعني خسارة كل شيء مرة واحدة...

ورغم كل الاستفزازات التي كان يتعرض لها عبود جرجس، إلا أنه كان دائماً يكتم غضبه، ويغض الطرف. فقد وصلت إلى الشركة خطابات التهديد الأولى، وكانت تتحدث عن الولاية، لكن لهجة التصعيد بدت واضحة في الخطابات بعد ذلك، حيث تطورت إلى تهديد عبود بالقتل، وإلقاء ماء النار على وجه زوجته مرام، وخطف وتشويه ابنه ماجد.

فلم يكن عبود جرجس يتوقع أن تنزل تلك التهديدات إلى حيز التنفيذ، وإن كان يدرك خطورتها، إلى أن حدث ما حدث له في تلك الليلة المشؤومة. فعند عودته إلى البيت، هاجمه مجهولون، واعتدوا عليه بالضرب الخفيف. خلالها أدرك عبود أن وراء هذه الرسالة الأخيرة، مرحلة جديدة أكثر خطورة على أمنه وسلامته أسرته، وأن ما هو آت في الطريق أكثر إيذاء له، وربما سيصل الأمر حد القتل، وهو المتوقع...

هكذا أصبح عبود، في نظر هؤلاء المتطرفين، رمزاً مارقاً تجب محاربه ومواجهته، ليجد نفسه - وهو في مقتبل عمره - مجبراً على الرحيل عن المكان الذي تصور أنه سيتحقق فيه كل أحلامه، وهو الذي كان يعتبر نفسه معجوناً بمصريته حتى النخاع. إذ لم يكن هناك من مفر آخر سوى الرحيل إلى أمريكا التي احتضنته لاجئاً سياسياً، ومواطناً له قضية عادة ما تستهوي الإعلام الغربي، سواء من منطلق الدفاع عن حقوق الإنسان، أو من خلال مقولة «شهادة حق

رغم كل الاستفزازات التي كان يتعرض لها عبود جرجس، إلا أنه كان دائماً يكتم غضبه، ويغض الطرف

يراد بها باطل».

كما أن هناك مجموعة أخرى من الصور المعادية للآخر/المسيحي من منظور عقدي/ديني متشدد، لا علاقة له بفكر «المواطنة» الذي يكرس نموذج العيش المشترك بين الثقافات والشعوب والأديان، كأن يصف نور الدين (مثلاً) مواطنه عبود جرجس/المسيحي بـ«النصراني» قائلًا: «الفارق كبير بين المسلم والمسيحي في بلدنا، المسيحي المصري، مسيحي أولاً ثم مصري ثانياً، في حين أن المسلم المصري مصري أولاً ثم مسلم ثانياً» (١٢).

فهؤلاء الأصوليون المتشددون يصرون على أن الواقع الجديد في حاجة إلى اختراع مدونة قواعد سلوك جديدة، من خرج عنها، خرج عن دين الجماعة. ومن أهم قواعد هذه المدونة اعتبار المسيحيين دخلاء لا مواطنين، حيث ينظر إليهم على أنهم عدو الداخل أو طابور خامس، وأنهم واقعون تحت حصار مستمر، لأنهم يشكلون خطراً على الإسلام، ولا يجب أن يكونوا أهلاً للثقة.

ويمكن ضرب أكثر من مثال على ذلك من خلال الرواية. فعين تحدث مهرة طليقها عن النقود التي تأتيها من عبود لتسلمها بدورها إلى ماجد، لم يستسغ نور الدين هذا الأمر البتة، واعتبر أن في الأمر سرا خطيراً، ومؤامرة عظمى تحاك ضد مهرة: «هل أنت واثقة أن هذه الفلوس لا تحولها لك جهة ما لتوريطك؟ رددت على السؤال بسؤال: مثل ماذا؟ لم يرد علي، نظر لي بسخرية. كأنه يقول لي: أنت عارفة وأنا عارف. والعارف لا يعرّف. أردفت السؤال بسؤال: الموساد الإسرائيلي مثلاً؟ السي أي إيه الأمريكية؟ قلت له إنني لا أفهم ما هي مصلحة الموساد أو المخابرات الأمريكية في أن يحولوا لي الفلوس؟ (١٣). وقد توصلت مهرة في نهاية لقائها بنور الدين

إلى أن كل المؤامرات في ذهنه المتعب، تلف وتدور، تروح وتجيء، تفترق وتلتقي عند الحرب الصليبية ما بين المسيحيين والمسلمين، لتكون الغلبة، في النهاية، لرمز الهلال (دار الإسلام) على رمز الصليب (دار الكفر).

هكذا ترسخت صورة المسيحي/الطابور الخامس من منظور المسلم المتطرف، الذي لا يأخذ عادة بعين الاعتبار احترام خصوصيات الآخر المختلف، مما يؤدي إلى تبخيس دين هذا الآخر وثقافته. كما أن نظير هذه الصور المعادية للشريك في الوطن عادة ما يؤدي إلى انفلاق وانكفاء الأقليات على ذاتها. ويترتب عن ذلك التصور الديني المتشدد نتائج وخيمة تفرض على الآخر فرضاً، أولها: ضمور الهويات وتكلسها، أو الممانعة عن التفاعل والمشاركة في قضايا الشأن العام، والعزلة بكافة صورها الشعورية والحسية، وثانيها: هجرة الآخر/الشريك في الوطن الذي يضيق درعاً بأبنائه، باحثاً عن أوطان جديدة بديلة، حينما تشتد أزمته مع المتشددين في وطنه الأم...

ففي جلسة مكاشفة بين مرام وابنها ماجد تعترف الأم قائلته: «إن الخطأ الجوهري الذي ارتكبته في حق الرجل، والدك، أنني لم أسافر معه عندما قرر ترك البلاد والهجرة منها». رجلي على رجله. «لا بد من أن تكون المرأة ظل زوجها، لا يخطو خطوة واحدة بدونها. تركته يفلت بمفرده. نجا وحده، وتركنا غارقين في هذه البلاد، التي لا نعرف كيف ولا متى سنكتب لنا النجاة والإفلات منها» (١٤).

كما أن هجرة عبود إلى أمريكا والرغبة الجامحة للزوجة في السفر مع زوجها، يكرس تصوراً عاماً وسائداً، يوحي بأن المسيحية - كل المسيحية - تتمحور حول الغرب فحسب (مع العلم أن المعطى التاريخي ينفي ذلك التصور لأن مصدر الديانات السماوية الثلاثة هي الشرق الأوسط عموماً)، من هنا تعددت الحوافز لمسيحيي الشرق الأوسط للهجرة نحو الفردوس المنتظر، للخلاص من جو التوتر والاضطراب والصراع الذي يجدون أنفسهم في خضمه بين الفينة والأخرى، على الرغم من أنهم ليسوا المستهدفين الوحيدين فيه.

والمعروف في هذا الصدد، أن التوتر في المنطقة لا يستثني طائفة دون أخرى (سنة - شيعية - دروز...)، لكن الشعور بأن

ظل مأزق تضدع الهويات؟ أسئلة وجودية ومصيرية بحجم التحديات والمهمات التي تنتظر نظير هذه المجتمعات، المتعددة الطوائف والأديان حول طبيعة «إدارة الحيز المقدس»، من أجل سلام وأمن وازدهار هذا البلد، ليرك الكاتب الحكم النهائي على هذه الأسئلة لجمهور القراء: العاقلين والواعين والعارفين، وذلك من أجل التصدي لـ «مدونة السلوك» الجديدة والغريبة التي يرسخها، شيئاً فشيئاً، فقهاء الظلام الذين يزحفون الآن على ما تبقى من مواقع النور في مصر المحروسة خاصة، والعالم العربي بصفة عامة...

كاتب من المغرب

مراجع وهوامش:

١. من غريب ما حدث في هذا الصدد، احتراق قرية الصهرية عن آخرها عام ١٩٨٤. وكان باحترافها هذا تكون قد وضعت كلمة «النهاية» لهذا الفضاء القروي الذي يعتبر مسجماً فرياً من الحكايات والوقائع التي استلهمها القعيد طويلاً في أعماله السردية.

٢. سبق لإدوار الخراط أن اعترف بهذا الموقف بطريقة صريحة. حينما قال: «هناك من يعتبرني الذي كاتب له «مشروع قبلي»، بل قبل التي أذهب إلى ما يطلق عليه «جيتو قبلي»، والتي كاتب طائفي وانعزالي، إلى ما إلى ذلك من هراء خالص».

٣. إدوار الخراط: «مهاجمة المستحيل، مقامع من حيرة ذاتية للكتابة»، منشورات دار المدى، سوريا، ١٩٩٦، ص: ٩٢.

٤. يوسف القعيد: «قسمة الغرماء»، دار الساقي، بيروت، ط: ١، ٢٠٠٤، ص: ٧٢.

٥. المرجع نفسه، ص: ٧٤.

٦. المرجع نفسه، ص: ١٩٠.

٧. المرجع نفسه، ص: ١٨١.

٨. الطران منيب يوتان: «حان الوقت للقيادة والشفاء بإيمان وشجاعة»، مجلة: «الفتية» (الأردن)، العدد ٢٦، السنة ١٠، ٢٠٠٦/١، ص: ٣٤.

٩. يوسف القعيد: «قسمة الغرماء»، مرجع سابق، ص: ١٢٨.

١٠. المرجع نفسه، ص: ١١١.

١١. المرجع نفسه، ص: ١٤١.

١٢. عبد الكبير الخطيبي: «الاسم العربي الجريح»، ترجمة: محمد بنيس، دار العودة، بيروت، ط: ١، ١٩٨٠، ص: ٢٢.

١٣. يوسف القعيد: «قسمة الغرماء»، مرجع سابق، ص: ١٨٨.

١٤. المرجع نفسه، ص: ١٩٢.

١٥. المرجع نفسه، ص: ١٢١.

١٦. المرجع نفسه، ص: ١٢٥.

تحول المطر إلى سيول، تقتلع الأخضر واليابس، فهم الذين أطلقوا السيول. وأن ركد الهواء وارتفعت الحرارة وزادت نسبة الرطوبة، فهم السبب. وإن زادت الأسعار، فهم الذي يحصلون على الفروق. وإن تراجعت الأخلاق من النفوس واختفى الضمير، وأخذ النيل إجازة من حيوات الناس، فهم السبب. مجرد وجودهم يصبغ السماء بلون الدم. عندما أنام أحلم بهم، على شكل أفاع وثعابين. استيقظ من نومي، قلقة كوايسهم التي تأتيني. أحاول نسيانهم. صوت الأذان الذي لا مفر منه، يتكرر خمس مرات في اليوم، يذكرني بهم» (١٥).

فلا يسع المرء العاقل إلا أن يرفض مثل هذه الترهات المرضية والاستيهامات المغلوطة إلى التعصب الديني، الصادرة عن الأم، وهي في قمة يأسها وعجزها وقهرها. فقد نتفهم دواعي إدخال التعصب الديني الإسلامي باعتباره السبب المباشر في ما آلت إليه وضعية الأسرة المغبونة والمظلومة والمشتتة، لكن ما دخل هذا التعصب بارتفاع درجة الحرارة وبالجفاف وبالجراد، وما إلى ذلك مما يحيق بالإنسان من كوارث وشروخ؟ ليس هذا التصور الغريب، هو وجه آخر من أوجه التعصب الديني المسيحي ضدنا على التعصب الديني المسلم؟

هكذا تظل مسيرة إعادة الاتزان إلى طبيعة العلاقة بين مكونات المجتمع الواحد (المؤتلف والمختلف) مسيرة طويلة وبطيئة، سيظل فيها عقّال معتدلون يرجحون كفة الوطن على المعتقد، وجّهال متطرفون يقدمون الدين على الوطن، كما سيبقى فيها وسطاء خير يطفئون النار إذا ما اشتعلت، ومطايير خامس يذكي جذوتها كيما تزداد اشتعالاً، لأنه لا خلاص لأمة ما لم تتجزأ ما عليها تجاه مواطنيها بدون تمييز ديني أو تفرقة عرقية، ولا تتقوى هذه الأمة ما لم تتحد، ولا تستقر ما لم تعدل وتساوي بين أهلها، ولا تسمو بين الأمم ما لم تصن كرامة الإنسان.

وفي الأخير، لا بد من التأكيد على أن رواية «قسمة الغرماء»، وهي تحاول الاقتراب من شروخ الروح التي أصابت المصريين في الآونة الأخيرة، تواجهنا بأسئلة شائكة ومخيفة ومريكة من قبيل: ما الذي أوصلنا إلى المربع الأخير؟ وما الذي جعل مستقبل هذه البلاد وراعها وحولها إلى شظايا وأطلال لما كان؟ وما هو مستقبل تعايش الأمة الواحدة في

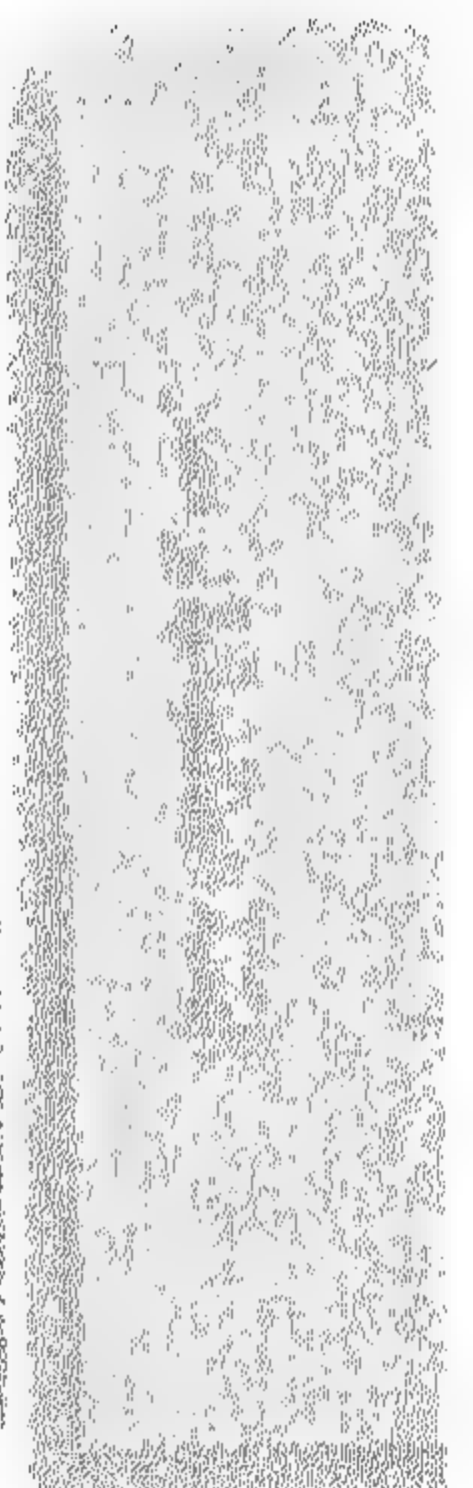
المستهدف الواحد والوحيد هو المسيحي، وتصور المخرج الواحد والوحيد هو الهجرة، فهذا أمر مأساوي، ويعد من وجهة نظرنا خلاصاً ذاتياً سلبياً هروبياً، لا يحل المشكلات كما هو حاصل مع عبود في هذه الرواية، لأن الأسرة غدت أكثر احتياجاً لميلها من أي وقت مضى، في ظل تزايد الضغوطات التي تجعل من نمط عيش الأسرة متدهوراً، فيما أصبحت الأسرة، كذلك، أكثر عرضة للضياع مما كانت عليه من قبل...

ففي ظل هذه الصورة الانقلابية الجديدة التي تكرر الاعتداد بالدين الواحد، وبالهوية الواحدة، تجد بعض الشخصيات الروائية (المسيحية) مختوم على أفواهها بشمع الصمت، على الرغم من أنها شريكة في الماء والهواء والأرض، وهذا هو حال الأم التي تظل صامتة، تتحدث مع ذاتها أكثر ما تتحدث مع الآخرين؛ لأن هذا الآخر/المسلم المتشدد غدا مع مر الزمن أكثر ممارسة للقمع والزجر والإكراه ضد من يختلف معهم في الهوية الدينية، وإن كان يشترك معهم في حب الوطن...

ثالثاً: التطرف الإسلامي والمسيحي وجهان لعملة واحدة

في مناخ استشرأب الخطاب الديني المتطرف، وفي ظل تبخيس المسلم المتطرف لصورة المسيحي (الشريك في الوطن) ظهرت إلى الوجود بعض التصورات المسيحية المتطرفة التي تمثل ردود فعل غير متوازنة، ليجد المواطن المصري (المسلم والمسيحي) نفسه بين صورتين متطرفتين تُوجَّح إحداهما الأخرى باسم الدين.

فمن خلال تتبعنا الدقيق لصورة الأصولي المتشدد لذاته، ولواطنه المسيحي، نتساءل الآن عن رؤية هذا المسيحي لشريكه: المسلم. فما يسم بعض ردود فعل مرام (الأم) هو الغضب الشديد من المواقف الأصولية المتطرفة، والتطير من صورة المسلم المتطرف إلا حد مَرَضِي: فكل ما حل بالأسرة، وما تعيشه من ضياع وتشتت، وفقر وفاقة هو بسبب هؤلاء المتطرفين الذين طردوا عبود معيل الأسرة الوحيد خارج البلاد، وهم الذين تسببوا، كذلك، في هجرة الأم من أسبوط إلى حيث تعيش في لوكاندة وضيفة، تفتقد إلى أبسط وسائل العيش الكريم. بل هم السبب في كل ما جرى في البلد بأكمله، «فإن أصابت البلاد موجة من الحرارة الشديدة، فهم السبب. وإن



ساخرون في كلام ساخر

يوسف غيشان *

أمر وجه الأدب الساخر في الأردن

يدعي الزعيم الكوبي فيدل كاسترو بأن حكم الأمة أسهل من إضحакها، وهذا قول فيه مجاملة كبيرة للضنّانين المضحكين في المجالات كافة، لكنه بالتأكيد لا يقصد الكتاب السياسيين الساخرين... إذ إن هؤلاء لا يحبون الأنظمة لأنها تقمع حريتهم، ولا تحبهم السلطات بأنواعها، لأنهم ينتقدونها، وهي، في الواقع، لا تستوعب أكثر من المديح والتعديس والتغزل بلغاليغها المدهونة بالمساحيق السادة للمسامات والضمائر.

حتى الأنظمة الاشتراكية حينما تتحول إلى حكومات يحكمها الفرد، فإنها تصير قضيضاً طبيعياً للكتابة السياسية الساخرة.

لماذا قلت الكتابة السياسية الساخرة ٩٩

لماذا قلت الكتابة ٩٩

قلت الكتابة حتى الفصل وأميز بين الكتابة الصحفية الساخرة والأدب الساخر.

الأدب الساخر- كما يبدو من اسمه- كتابة تخضع لشروط الأدب، وهذه مادة شبة نادرة في الآداب العالمية جمعاء، ونقص طبعاً النصوص الساخرة تحديداً، وليست تلك الروح الساخرة التي قد تتواجد هنا وهناك داخل النصوص الأدبية. ولحين الوصول اتفاق جنتلمان حول جوهر المصطلح سوف اسميها الكتابة وليس الأدب.

السخرية في الأردن بخير وهي تنبؤاً مركزاً ممتازاً صداداً وعدة، ولعلنا من أكثر دول العالم التي لديها كتاب سخرية، نسبة إلى عدد السكان طبعاً، وقد تطورت هذه الكتابة من عام ١٩٨٣ عندما احتل محمد طمليه أول زاوية اردنية ساخرة في صحيفة الدستور باسم (شاهد عيان) وصارت السخرية منتظمة الصدور للمرة الأولى، وكان علينا الانتظار حتى عام ١٩٩٠ بعد الاتجاه نحو الديمقراطية لنصاب بحالة فلتان ساخر، حيث ظهر العديد من الساخرين، كنت أنا أحدهم. ثم ظهرت صحيفة (الرصيف) ثم صحيفة (قف) لمحمد طمليه. وبعدها عام ١٩٩٦ صحيفة (عبد ربه) التي كنت أشرف برئاسة تحريرها. ومن ذلك الوقت والسخرية الأردنية في تطور مذهل، حتى صار لكل صحيفة اردنية يومية كبرى كاتب يومي ساخر أو أكثر.

الكاتب الساخر محظوظ تماماً من ناحية الجمهور، كون الكتابة الساخرة تميل إلى الشعبية، وهي مطلوبة ومحبوكة في ذات الوقت من النخب الثقافية والسياسية. والكاتب الساخر يحظى بجمهور كبير فور نجاحه الأول.

رغم كل هذا النجاح فاني اتحفظ كثيراً على مصطلح الأدب الساخر. لدينا كتابة صحفية ساخرة.. لدينا كتابات ساخرة وكتاب ساخرون... لكن نسبة ما يمكن أن نضعه في خانة الأدب منها قليل، ولا يشكل ظاهرة بارزة تستحق اهتماماً أكثر من النقد والدارسين... أنا لا أبخس في كتاباتنا، لكنني اعتقد أن علينا أن نقطع طريقاً طويلاً حتى نصل إلى مستوى الأدب الساخر... أما النقد الأدبي للكتابات الساخرة فهو موجود لكنه يتناسب مع مدى ودرجة اقتراب الكتابة الساخرة من الأدب وقد كتب ملاحظات نقدية متميزة في هذا المجال، نزيه أبو نضال، زياد أبو لبن، بسمة نسور، كاترينا حمارة، الدكتوراه مها مبيضين والدكتورة رفقة دودين، طبعاً يستطيع النقد الأدبي أن يساعدنا على الترقى أسرع إلى مصاف الأدب لو كان أكثر اهتماماً بكتاباتنا.

السخرية السياسية ليس صنفاً أدبياً بل أسلوب فني لتوريث القاري بالفكرة في أسرع وأبسط الطرق.

الكتابة الساخرة موجودة في الصحف والمجلات، كما أنها موجودة في مجال الكتاب، وهي موجودة مجال الدراما الساخرة والمسرح والتلفزيون، هي متوفرة كغيرها في الكثير من المجالات.

بالمجمل.. الكتابة الساخرة.. والسخرية عموماً تحتاج العديد من الأماكن بثقة، لكنها لم تخضع تماماً لشروط ومتطلبات الأدب لذلك هي الآن مجرد كتابة تسعى لأن تكون أدباً في المستقبل.

* كاتب أردني

ghishan@gmail.com

المقام، والانشغال بالحال لغة، ومع ذلك تسترعي الذات في سياقها هذا، انتباه الوعي المفتوح على المحيط، وتقدمه كواحة ذات مضامين تشكيلية، لها فضاءؤها، وخطوطها.

وفي خضم هذا الإصغاء يسترجع الشاعر قنوات اللغة التي تصب في المعرفة القرائية للمتلقي، القنوات التي تشكل نوعاً من الحراك المسرحي بين المتلقي وذاته، لتضاف هذه الذات إلى الذوات النصية.

ومع هذا لا تنفي الذات مسببات وقوعها في آليات المراقبة التي تبدأ من نقطة التحول الإنساني باتجاه التأثر والتأثير بالمحيط، لهذا يكشف في كثير من مفاصل النص الشعري عن استقطابه للغة القريبة التي تصوّر وجهها السردي المقتصر للحظة الشعرية الانفعالية.

ونحن أمام الصيغ السردية التي تنتج عن وفرة في التعامل مع اللغة وما تحتويه من قنوات معرفية، ندرك أهمية الحرية التي يتطلع إليها منشئ النص الإبداعي في تقديم مجمل اللوحات التي يمكن فصلها، فهو لا يستكين لإطار تركيب واحد، أو إطار إيقاعي مناهض به تقديم التقاطعات التي تنتج عن تسلسل الخيال إلى الواقع.

تتجه قراءتنا في هذا السياق إلى إبراز فعالية الذات كموجه أساسي للصورة الشعرية التي تنتج عن تمازج الذوات المختلفة المشكلة للنص، في عدد من المجموعات الشعرية لشعراء من جيل التسعينيات، وحسبنا أن هذه الظاهرة، ظاهرة تنوع الذوات في النص الشعري الواحد، تشكل علامة بارزة في هذا الجيل الذي ظل مخلصاً لأهمية توافر الصورة الشعرية على قدر كبير من اللغة العالية، بعيداً عن فضاء التسطيح.

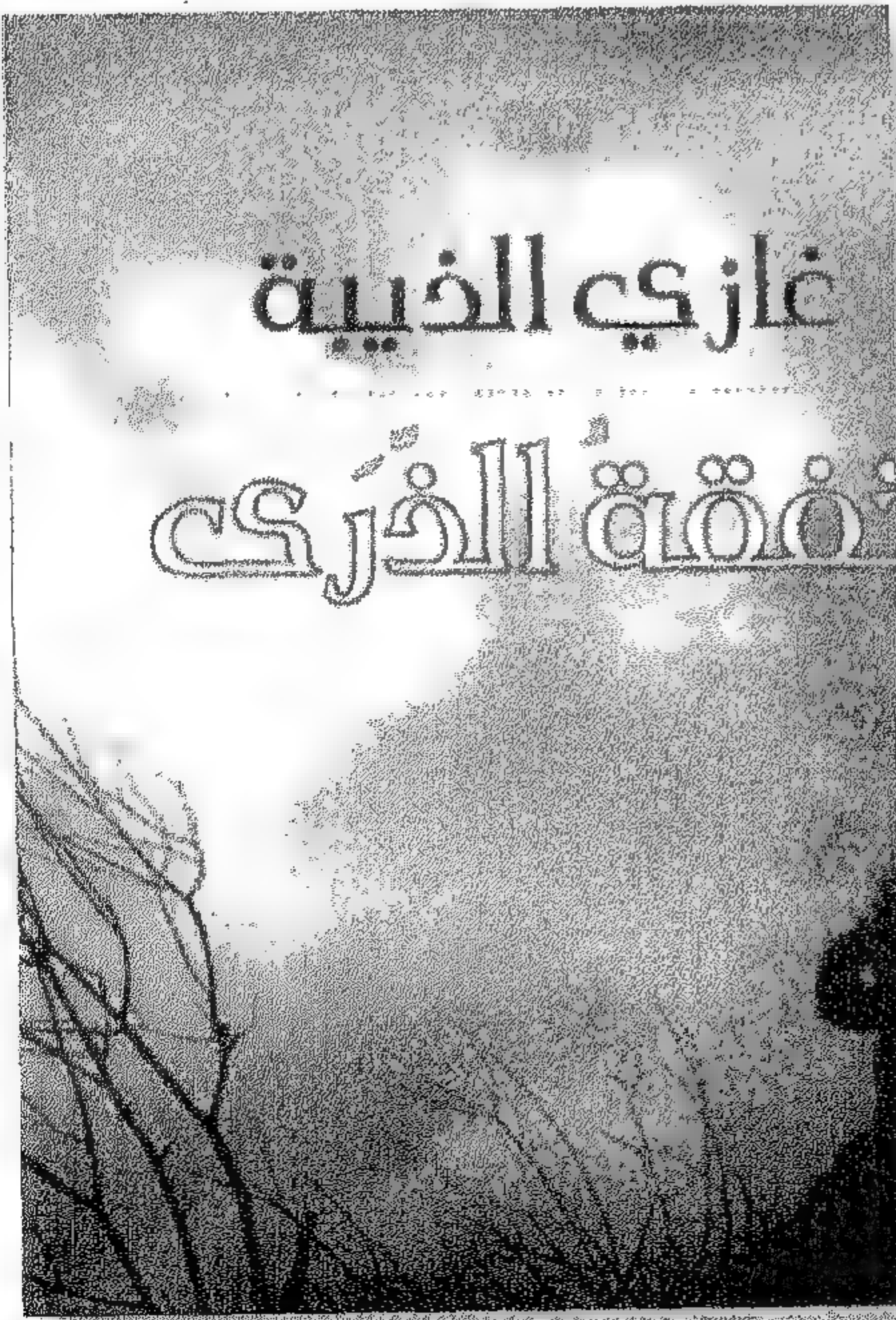
الصورة الشعرية مجالا لسرد السياق العالي للذات قراءة في أعمال شعرية / جيل التسعينيات نموذجاً

أحمد الخطيب *

مفتتح السياق:

ومن انثناءات الذات الحاضرة في الشعرية المتحركة التي تبدأ من ذات واحدة وتتحول في السياق النصي إلى ذوات متعددة، التعدد الخطابى المستعاد من الوعي التابع لها في لحظات التجلي، لأن ذلك يشكل وفق المعطى الشعري حالة من التمرّد على الذات نفسها، وعلى محيطها، وفي أغلب الحالات هو محيط تابع.

ولأن المحيط تابع في أغلب الحالات التي يقتنصها النص الشعري، فإن الذات في مسيرتها تأخذ من الصور الشعرية مجالا لسرد السياق العالي لها، عبر تحييد



علي العامري كسوف أبيض



دوره سبلة



(١) « شقوق التراب » د. ناصر شبانة

الذات المراقبة، الوعي بالمسببات

تتبع شعيرة المراقبة « الذات في انفتاحها على الآخر»، إيقاع الممكن في التصور الذي ينتج عن تناسخ الأرواح مع قرائنها، وهذا التتبع يمضي في كثير من مسلاته المتخيلة إلى الإيقاع بالجمال السردية، من هنا يلجأ الشاعر عادة إلى تمحيص الحال، واختباره بجملة من الانفعالات، حتى يركن إليه قبل الانزياح المفاجئ إلى مقام الذات الأخير.

تبدأ المراقبة في ديوان « شقوق التراب » للشاعر د. ناصر شبانة من وحدة المزاجية بين اللغة القريبة من التصور، واللغة التي تنقل في لحظات القنص، لتحديد ما هو برّاني في التوثب

الشعري، فهو في مسيرته لقنص اللحظة الشعورية الشاحنة للقول الشعري، يحمل قوانين الصياغة قبل كل شيء، ليدخل في المساحة اللغوية المرهونة للانفعال الشعري مسلحاً بالمعرفة، أساس العملية الشعرية الخاصة.

واثق من نداماي:

ديوان شعر قديم

وتعويدة قد تزوجني من أساي

أنادي على ظلي الكهل

يا ظل !

يفتح القبر أبوابه

كي ينادي علي

يا ظل ظلي الشقي

ويا واحداً من ضحاياي.

إذن هو يعي تماماً بأن الدخول في الحالة الشعرية المقتنصة من هذا الخضم الشعري، تبدأ من لحظة المعرفة بحدود الدائرة التي تحيط به، فهي دائرة ممغنطة لا يمكن التقاطع مع محورها الصوري إلا من خلال التمرّك في بؤرتها الشاحنة لهذا الفعل والمراقبة، فعل التمرّس اللغوي، ومراقبة الانزياح الذي يحدثه الشعور

إن هذا الفعل التجسدي للمراقبة « الزمن والمكان » هو ما يقود الذات إلى الانتباه إلى الساحة الشعرية المرهونة بالمتغيرات، ولكن مع أنها تدرك الازدحام على أبواب هذه المساحات المرهونة، إلا أنها تشد رحالها إلى الإيقاع باللغة المتفرقة التي تتصهر مع الآخرين، ولكن بحدود ما يسمح لها بالمراقبة.

ثم يكن وحده

حين وقع آخر أوراقه

ومضى هارباً من زقاق الكتابة

كانت الأرض تبكي على حاله كسحابة

فقد أيقنت أنها باتت الآن ثكلي

وكان الوحيد الذي لم ترقه مناقي الكتابة

وثمة انقلاب معنوي يساعد

الذات المراقبة على التوغل بتقديم المسميات لكل أفعالها، وينجلي هذا الانقلاب باستنهاض حالة من التناص الذي يقرب الزمن إلى الانفعال الأول، ولكنه مع هذا يترك مجالاً لقراءة المشهد السردية دون تفاصيل لهذه الذات التي تقع ضحية للمتغيرات وهي تراقب الحراك الظاهري للمحيط.

هابيل قدم قريانه للإله

وودع تريته المشتهاة

وقابيل أنجب مليون وجه قلق

وظلت قرابينه تحترق.

وفيما الذات تقدم مشروعها في دائرة المراقبة المعرفية لخطورة النهوض بأعباء المحيط، تبقى مولعة بهذه المراقبة التي تستدعي وعي المسميات، ومع أن هذه المراقبة هي باطنية التوجه، إلا أنها بين الفينة والأخرى تقدم شواهد ظاهرية لهذا الحراك الذي ينمو شيئاً فشيئاً وهو في طريق تأسيس كيان خاص « لغة ورؤيا».

وحدي أظل أراقب الميناء

قد يأتي الشراع محملاً بالياسمين

الخاص، والشاعر بدءاً من هذا التصور يعيش حالة الكهولة « المعرفة المحيطة بالزمن والمكان».

أعود إلى أول الحب

أرسم صفصافة فوق خد الحبيبة

أنثرها في ينابيع روعي

أخبئ ما قد تبقى من الجمر في كفها

يا لهذي الصحاري

إذا ما انثنت كي تغازلني

أو تعلق على عتبة من رماد الغياب.

ثمة انقلاب

معنوي يساعد

الذات المراقبة

على التوغل

بتقديم المسميات

لكل أفعالها

وباحتمالات السفينة

وحدي أشارك مهرجان الغيم حصته

وأذرف حنطتي وسط المدينة

وحدي ووحدي

والمدائن أغلقت أبوابها

والقلب منزع برمل الآه

ينتظر القصيدة أن تجيء

وبعد أن تسلك الذات المراقبة طريقها باتجاه تأثيث المساحة الراهنة القابلة للانفعال والتوحد في الدائرة المغنطة لكل فعل إيقاعي قادم من التوتّر الإنساني، تتجه إلى تأثيث الحيز الواسع للمعرفة المنصهرة على شاشة الذاكرة، من خلال بث ما هو كامن في المسميات التي تطلقها عند كل منحدر شعري ولغوي ومعرفي.

تعودت أن أحتفي بالقطا والشغب

تعودت أن أندف القحط

من كل منفى

أنا الكهل

لا كهف لي

أحتمي بحجارته وأفاعيه

من كيمياء المدن

ثم بعد ذلك وبعد أن تدفع الذات باطنها باتجاه الانزياح إلى واقعها المرئي، تطلق صرختها الأولى في فضاء المعرفة، صرخة التملك، تملك الرؤى التي من خلالها ستقيم كياناتها المتفرد، أو الكيان المغاير لكل ما حولها من كيانات جزئية.

أخيراً

أخيراً

أخيراً

شقوق التراب تعلمني

أن أوثت قلبي لمن يحملون الهوى

لؤلؤاً أو حريراً

وأترك خلف عصافير عينيك

إذ تستحم على ضفة النهر

قلباً كبيراً

إلى ذلك تتقدم الذات المراقبة بكل قوة إلى خاصرة التفاصيل، بعد

تتجه القنوات المعرفية
في ديوان « كسوف
أبيض » للشاعر علي
العامري، إلى الأخذ
بفكرة التوازن بين
اللغة في سياقها
الشعري، واللغة في
سياقها التركيبي

أن امتزج باطنها بظواهرها امتزاجاً
معرفياً، ولكل فاصلة من الجوارح ما
يقابلها باطنياً، والشاعر بذلك يستوي
لديه الحال والمقام، ويتقدم أيضاً من
دائرة المسميات ليعلن عن حضورها
القوي الذي يغطي المساحة الراهنة
لشعرية المراقبة.

عيون تحديق في واجهات الزجاج

ملامح تشبه ضوء المرايا

وكفان مشقوقتان كوجه الخريف

ودم يسيل على حائط الروح

صدر يكسره نبضه

ويظل يسافر في فلولات النهار
الكثيف.

إن مثل هذا الحضور القوي
والمندفع باتجاه تأثيث دائرة المغنطة
الشعرية، يشير إلى أن الذات المراقبة
ليس من مهماتها أن تصوّر اللحظة
فقط، إنما أن توترها وتطلقها وتمضي
معهما باتجاه الخروج من دائرة الاعتياد،
إلى فضاء المواجهة والصبر على
تحمل أثر هذه التفاصيل المتواجدة
بين الذات ومحيطها.

أصلي لقبله وجهك

يا آخر المدن العجرية

لست أعود سوى لأغني لسيزيف

يحمل وزر المدائن

ويدفن قبل المغيب الضحايا.

المقطع السابق يشكّل القيمة
المعنوية والمادية للذات المراقبة التي
تمحّص التفاصيل، وتأخذ منها ما هو

صاف لإنشاء جملاً شعرية تحتكم في
طبيعتها لقدرة حضور الباطن، وتترك
الراهن المتحفّز الذي يشكل عبثاً في
نصّه الأول، دون المساس بقديسيته،
لأنه ربما يكون دافعاً مربوطاً وقوياً
في نصّ آخر، نصّ مستلب في النصّ
الأول، ونصّ جاذب في حراك النصّ
الثاني، وهو ما يؤشر بوضوح على أن
الذات المراقبة تقنص اللحظة لتعبر
من محيطها إلى فضاء الشعر، وتخبيئ
فيما بعد الهوامش التي تظهر في
سياق الراهن الشعري، وتختفي في
سياق المراقبة.

٢) « كسوف أبيض »: علي العامري

لعبة السرد، لعبة التوازن الإيقاعي

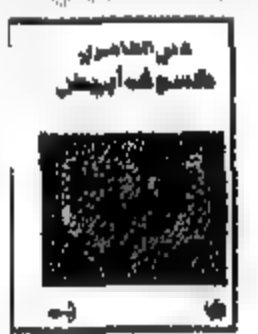
السرد قامة من قامات الوثوب
اللغوي، وهو إنشاء صيغ قابلة للتمدد،
وفق ما يكتنف اللغة من مرايا عاكسة
لهذا التمدد، وهو بذلك يفسح المجال
أمام الراوي للظفر بامتلاكات الدلالة،
وما ترتبه الدلالة من نصب فخاخ
نفسية للمكان والزمان معاً، وبهذا
السرد يستطيع الراوي الإفلات من
عنق الزجاجية، زجاجة الفكرة ذات
الاتجاه الواحد الذي يقود إلى إلغاء
الحدود بين الجملة وجارتها، أو بين
المفردة ومقابلها النفسي.

تتجه القنوات المعرفية في
ديوان « كسوف أبيض » للشاعر علي
العامري، إلى الأخذ بفكرة التوازن
بين اللغة في سياقها الشعري، واللغة
في سياقها التركيبي، مما يحتم على
الشاعر أن يفرد بيضاء الصفحة
كاملاً أمام تدفق الأطياف اللغوية،
من حلولها المعجمي، مروراً بحلولها
الدلالي، وانتهاء بالتقاء الإيقاعين
الداخلي والخارجي للمفردة والتركيب
معاً، وهذا من شأنه أن يجعل الشاعر
يمعن في التقاط الحواس أو تفعيلها،
باتجاه القبض على أسرار الذات وهي
في طريقها للانفعال.

الغراب يجيء من المستحيل إلى شجر
واقف في التلال،

يظل هنالك مستتبلاً قرب عزلته
الحجرية،

ينقش فوق الطبيعة سيرة أسلافه



الميتين،

هنا أو هناك ينام الغراب الغريب
وحيداً،

وقد غادرته الطيور إلى إثمها

ووحيداً يرفرف بين الأعالي

بمنقاره يحمل الريح والأرخبيل.

تبدأ اللغة في مقامها السرد
من كلمة واحدة تشدّ الشاعر إلى
الانتباه إلى فضائلها، وممتلكاتها، ثم
تتدرج اللغة شيئاً فشيئاً في النهوض
بأعباء الوعي المسحوب من بؤر التوتر
الكلامي، لتقدمه كمعادل نفسي
للمتخيل الشعري الذي يسعى السرد
من أجل الإفصاح عنه في حمية
الدوران الإيقاعي وتوازنه.

بيديها نصبت فخاً في سقف تتداخل
فيه الأشكال

وكانت تمسك خيطاً معقوداً كنواح
حول ماتم في البرية

تلثع بالوسواس

وتغرف من طاس الريب هلالاً
يتشاءب.

ويشكل هذا الدوران الإيقاعي لعبة
إسنادية لجمهرة الكلام، وأقصد
بالكلام، الإنشاء المعرفي الذي يتخلل
السطور المدوّرة، وهي لعبة تحتاج إلى
وقت إنشائي ربما يمتدّ إلى
ما لا نهاية، لهذا يبدو النصّ
الشعري مفتاحاً لكل النصوص
المتأخرة التي تأتي في لحظة
من لحظات التوازن المعرفي،
كما ويبدو مجموع النصوص
موقوفاً على لعبة السرد في
سياقها الكلامي.

وأرجع نحو البيت

أرى الأطفال بأجنحة النوم

أرى الأرملة بأجنحة النسيان

أرى طاولة تعرج من كسر في
الساق

أرى الجدران تميل إلى الحناء

أرى قمراً مكسوراً فوق القشّ

أرى قطناً يتطاير من إبريق
الماء

وأرى صيفاً يتناثر في الممشى

وأرى في أرض الغرفة نرداً مخموراً
من غير نقط.

وتحتاج لعبة السرد الشعري بناء
مختلفاً عن البناء الدرامي، فهي
تقدم الأشياء وفق ما يميله النصّ من
كيانات لغوية، عكس ما يطلبه السرد
الروائي من انشغال الراوي بالكيانات
قبل النصّ، فالبناء هنا هو بناء إيقاعي
قبل كل شيء يتقدم ترجمة الإحساس
والشعور، بينما في الفعل الروائي هو
بناء وصفي قائم على حركة الدراما،
وهذا ما يمكن أن نطلق عليه لعبة
التوازن.

الغرفة لا تنسى

تبدأ اللغة في

مقامها السرد من

كلمة واحدة تشدّ

الشاعر إلى الانتباه

إلى فضائلها،

وممتلكاتها

الغرفة تبكي حين أغادرها
وتلملم ما يتطاير من ريش ممسوس

تجلس قرب الأوراق

تحكّ الوحدة والصلبان

وتفتح أنهاراً قاتلة في الصيف
الشاسع

تحلج أقماراً

وتثير جناح الذكرى

الغرفة لا تنسى.

المبدأ الذي تقوم عليه لعبة التوازن
السرد والإيقاعي، هو الانفتاح على
أسلوبيات متعددة، وأهمها تكرار
الكلمة الواحدة « المركز » لأنها
تشكل فيما أحسب عصب النصّ
الجمالي، ومفتاح الرقي باللغة من
جمودها إلى حيويتها، فالكلمة في
عزلتها المعجمية هي دلالة ناقصة
لا تجرّ إلا إلى منشئها، فيما تغدو
في لعبة التوازنات ملكاً لأمر عدّة،
أهمها الوعي بالتنازل اللفظي الذي
ينتج عن قراءة واعية للمنتج اللغوي
المشحون بالتفاعل والقياس، قياس
المرتبة والحال.

من هنا؟

من ينام على حافة الغيب بعد عبور
السديم؟

وهل في التميمية باب؟

إلى أي وجه أوجه مرثية الماء؟

هل يتدلى الهباء وأنسى؟

وهل في الرصيف مواويل
شاغرة؟

حفرة في ممر الحنين

غبار على غرة الأربعاء.

ومن اللافت في لعبة
التوازنات السردية والإيقاعية
التي يعالجها الشاعر هو
إبقاء مساحة من المرونة للنصّ
الشعري، ليتّم مملكته الدلالية
في نصّ آخر، إذا لم تستنفذ
اللعبة ميكانيكية الحركة
الشعرية، بالإضافة إلى أعمال
الحركة البصرية في جزئيات
أخرى تتوافد من نصّ لآخر، كما



بالمنشئ، منشئ النص.

أعني على الكلمات

أعني علي

على جسدي نقط الضوء

نار ستصعد

دمع

شهيد أخير سيبدأ بالنهر

شعر

مساء رقيق

حمام تساقط قبل هجوم الغسق

أفق.

هذه هي النقلة النوعية التي تحدثها الكلمات في مسيرتها نحو تشكيل معنى ما، وهي بلا شك انفراج طاقة الحركة، حركة المحيط التي يستدل بها الشاعر أو يستجد بها لملاحقة الراهن، فالراهن رغم انكشافه بصرياً، إلا أنه حراك غير قادر على فرز معطيات الذات المنفعلة.

همو وحدهم

يقرأون الرواية في ضوءها

يعرفون الحقيقة كيف تشكل أرواحهم

وكيف تسوّرهم بالغناء عن الحب

حدّ ارتفاع الشجيرات في حقلها

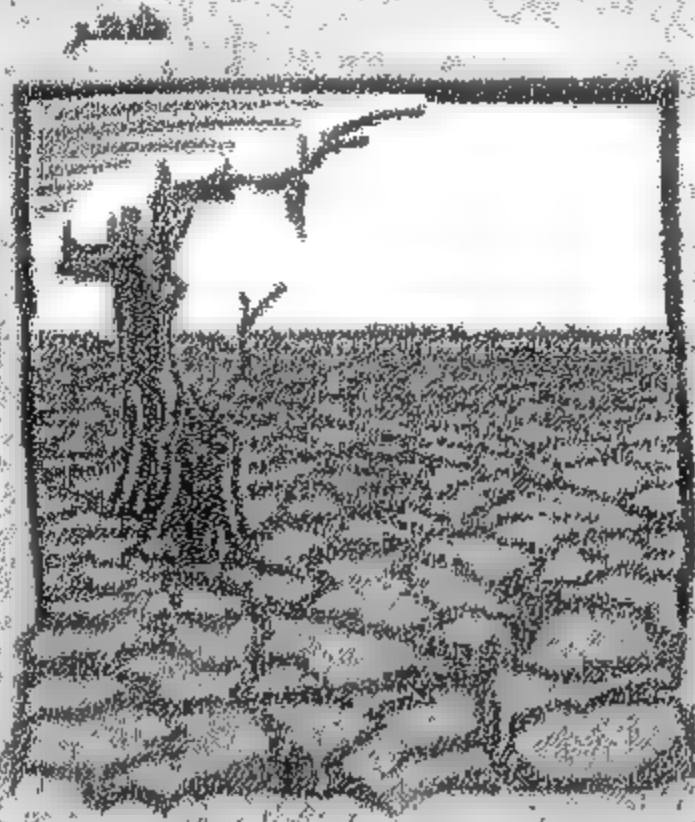
وانبثاق الدعاء كما رقة الماء

يوم تفيض المياه بأرواحهم

والحب.

التمدد البصري الذي تحدثه النقلة النوعية في استقطاع الجمل الشعرية، تمدد واع سببه النزوع إلى إقامة تيار لغوي موصل للكهرباء الانفعال التي يحدثها التحام عناصر متعددة، منها عنصر التردد الذهني، وعنصر الإيقاع الخارجي للمعنى، وتقريع المعنى إلى دلالات جوهريّة، وانزياح الظاهر الدلالي إلى موثله الأول، الموثل البنائي للكلام، وعبر هذا الالتحام أو الانسجام الكلي الذي ينحسر عن المعجم الدلالي للمعاني، تبدأ صورة النص وكأنها نتاج الداخل اللغوي الراهن في العملية الشعرية برمتها.

شقوق التراب ناصر شيانة



**يضعنا الشاعر أمام
جملة من التقاطعات
«الخطوط» كإشارة
إلى أن النص الشعري
متطلقه الكلمة، وفي
أحيان أخرى جملة
معناها في بنائها**

وإذا ما أمعنا النظر في الحراك الذي تحدثه الحواس، نصل بالنتيجة الموضوعية إلى أن المعنى تحدده جملة القياسات التي تُبنى على مزج المفردات مع إخفاء ظاهرها الدلالي، والمعنى أيضاً ربما يكون صورة من الصور المحدثّة في عالم الإضمار، إضمار الذات في قناعها الملتبس، حال تمرّدها على واقعها المرئي، من هذا التوصيف يلج الشاعر غازي الذبيبة في ديوانه «خفقة الدّري» إلى مفهوم المعنى كونه مُحدثاً لا حادثاً، وكونه سياقاً انتقالياً من وهم لغوي، إلى لغة وهميّة ولكنها ذات صلة

هي الحال في قصيدة «الغرفة» التي سبق الإشارة إليها التي لم تتوفر لها الحركة البصرية إلا في المقطع التالي من قصيدة «يد موشومة بالأجراس» والتي نقلت لعبة التوازن السردية من حيز ضيق «الغرفة» إلى حيز أوسع «القرية».

لا يعرف أحد في القرية ماذا يبكيه

ولكن امرأة واحدة كانت ترفع يدها الموشومة بالعزلة والأجراس

تتمتم بين اللحظة والأخرى

وتحرّك عود الرمان أمام النار

وترسم فوق تراب الساحة خطين ودائرة.

هذا التوازن الذي يقدمه النصّ السردية، من الانتقال من الحيز الضيق إلى الحيز الواسع،

يقابله الانتقال من اللغة «التقاطعات» التي اللغة «المرسلة» والتي بدورها تستثمر كل مفاصل الرؤية الحركية الناتجة عن جريان المعنى بلا قيود، ولفهم هذا التصور الدلالي للعبة السرد والتوازن الإيقاعي الذي تنتج عنه وعن حراكه القصيدة، يضعنا الشاعر أمام جملة من التقاطعات «الخطوط» كإشارة إلى أن النص الشعري متطلقه الكلمة، وفي أحيان أخرى جملة معناها في بنائها، «الشتات نديمي الوحيد»، «يدي تتهجى البعيد»، «من ترك الصورة في المحاة»، وغيرها من الإشارات الفاعلة في حقل الكتابة المعتمدة على اللقطة السريعة المستوجبة لفعل السرد في بنائه الشعري.

(٣) «خفقة الدّري» غازي الذبيبة

المعنى نتاج الداخل اللغوي، فتنة المعنى

يشكل المعنى بداية التشكّل اللفظي الناتج عن معرفة مضمرة في الداخل اللغوي، وهو استباق الفعل الذهني الذي تحدّده معطيات الذات الموعلة في قراءة الآخر «المعنوي والمادي»، وهو انفراج طاقة الحراك الذي تحدثه الحواس مجتمعة.

هنا كتب الماء أنهاره

كان للخفق صوت

وكان لعنايه أن تتحلى الجميلات
بالشهد

أن يرتدين مفاتنهن لمن يقبلون على
لهفة الموت

أن يتزينن للمقادمين من العرس

أن يعترفن لهم بالهوى.

هكذا تولد فتنة المعنى، بعد أن
يسخر لها الشاعر الراهن اللغوي،
بعيداً عن الإضاءة غير المجدية في
عتمة الحدث، أو الفكرة، لأنه بهذا
الراهن يضيء مساحات أخرى للفكرة
غير مرئية، أو طازجة بعد حراك
الانفعال والتصدي لمواجهة المعجم،
وبذلك يسترعي هذا الراهن حواس
النص الشعري قبل حواس الشاعر،
وهو ما نقصد به الدخال اللغوي،
فالنص هو قائم بذاته قبل حراك
اللغة، لأنه نص مختزل في جملة من
معطيات الذات الساكنة.

لقد جردتنا المعاني من الخوف

ألقت على ناينا بحة وعتابا

وقرب شهيد يعد بأمطاره قمراً
خارجاً

من غبار المعارك

كان نهر من الضوء يوقظ في رهبة
الليل جرحاً

ليصعد تلاً.

وبعد أن يطمئن المعنى لفتنته
في الحراك اللغوي الداخلي، يبدأ
التأسيس لمرحلة أخرى من مراحل
إنتاج المعنى، وهي مرحلة حرق
المسافات بين اللغة كإطار شمولي
يحمل الدلالة، وبين اللغة كمعطي
كلامي.

و قليلاً قليلاً سندخل بوابة العزف

نزين قبلتنا بالجهات القريبة من
رجفة اليد

نلملم أشياءنا في المنافي

وأشياؤنا في الحنين نسورها بالدعاء

لتمشي بنا في الشوارع دون ارتباك

أو بعيداً عن الانتظار أمام حرائق
أعدائنا.

إلى ذلك يستبد المعنى الظاهري
بالمنتج اللفظي، مما يحقق وعياً
للشاعر أمام تداعي الصور التي
تحقق له قدراً كبيراً من الحرية
للولوج إلى المساحات الخفية، حيث
تضطلع هذه الصور بتقديم رؤى ذات
أبعاد انفعالية يستثمرها الشاعر
لتحقيق التوازن بين الفكرة ولشعبها
والداخل اللغوي.

أنا سورة حزن كثيف

ومعنى تدفقه ينهمر

أنا من رفاق المطر

حالم كالسهول

نافر كالشجر.

وكما أن الصور هي المحرك
الرئيس للداخل اللغوي، فإن إلحاح
الدلالة التي تخفي ما وراء هذا
الداخل، هي المحرك الشعري الذي
يحدد بنية الجملة، بدءاً من الإظهار
الخلفي للصور، وانتهاءً بامتلاء
الإيقاع السردى بمكوناته الروائية،
فالمعنى هنا ليس محدوداً بنص آلي
تحكمه مجريات الكتابة الشعرية،
بل يتعدى ذلك إلى النزوع لإنشاء
محطات تتوقف فيها الشعرية على
مدى الترابط النفسي بين الجمل.

أعني على رغبتني في التحرق للنهر

في ارتجاف يدي أمام العبارة

في دهشتي حين أرسم خطأ صغيراً
من الخوف

بيني وبين الختام

ستخرج قافية من سواقي الغمام

يتقدم الشاعر من

« الأنا » ببطء

شديد، من أجل

إقامة علاقة تحترف

الإصغاء لكل ما

يتمخض عنه ذلك

التشابك بين طرفي

المعادلة الشعرية

وفي لهفتي حين أرشق وهماً من
الخوف.

الإظهار الخلفي للصور هو
مكمن التوقع الذي يلجأ إليه
الشاعر، لغايات الوصول إلى درجة
الطمأنينة بأن النص هو تظهير
الداخل اللغوي بعلامات تكشف عن
أبعديتها المؤسسة للفعالية الشعرية،
وهو إظهار قائم على الترقب والحذر
والخوف من شتات الصور التي تجمع
في قبضة واحدة معراج النص ورغبته
بالانكشاف والكتابة.

إذن يا إلهي

كم رمحت أمام الطريدة

وكم طردتني يدي

هنا جسدي

وعند رماد الوقيعة ناري

وليس بعيداً عن النارزهوي

قريب من الشجرات

وأبعد من شهقتي يا زفيري

انتظاري.

هذه هي حقيقة الانشغال بالتظهير
الداخلي للغة، أن ينشئ الشاعر
نصه، ليتمدد أو تتفرع عنه إيقاعات
مختلفة، تصبح في معراجها حيوات
جديدة، لها حراكها، ومنازلها،
وأيقوناتها، ومفاتيح أسرارها.

(٤) « أغنية ضد الحرب » حكمت
النوايسة

التحام الذوات النصية، تشابك الأنا

في التحام الذوات النصية، يتقدم
الشاعر من « الأنا » ببطء شديد، من
أجل إقامة علاقة تحترف الإصغاء
لكل ما يتمخض عنه ذلك التشابك
بين طرفي المعادلة الشعرية، ذات
النص في التقاطع للمعنى، والأنا
في تتبعها لشمس المعنى، للحقيقة
التي تتبع المعنى، بدءاً من استقطاب
المفردات وتزنيها بالرابط المعنوي،
وانتهاء بالجملة واحتفاظها بالتقابل
الدلالي لكل مفردة.

ديوان « أغنية ضد الحرب »
للشاعر حكمت النوايسة، يعد تجربة

الكوئية، للوصول إلى صورة مرئية ولكنها قابلة للتأويل، فالمعطى هنا وخاصة أمام ارتفاع النبرة الكلامية، هو إيقاع إسنادي للفكرة، الملمح، الإطار العام الذي يستظهره السرد الشعري.

— أولست المنتظر؟ — نهرتني كلاب جامدة

— أولست السر؟ — قال لي الباب

— أولست البداية؟ — قال لي التراب

— أولست النهاية؟ — قال لي ماء

— أولست العطش؟ — صاحبت بي رمال

وحركت رملًا موعلاً في جسدي.

وتتحرك الذات اللاقطة باتجاه الإمساك باللغة المناط بها تقديم إيقاع الحياة، ولو كان الهامش ساكناً مقيّداً، فالتقنية التي تدخل هكذا، منفتحة على النص الشعري المتحرك، مثل عبور الرمح في جسد الشجر، يحرك اللحاء، ويفتح نافذة مضيئة في العمق.

قال: نصيحتي أن تنبذ الإيقاع

برّد ما تشوف من المنام

وبرّد التلحين

برّد ردّ فعلك

برّد الإيقاع

خذ قسطاً من النثر الذي لا ينتمي

عش هكذا

ورمى إليّ بدفتي.

هذا السياق الواعي لشعرية الحركة في التعامل مع الذات اللاقطة، هو الذي يقدم للنص الموجّه مسرحياً، إمكانية الالتفات إلى المحيط، بعد أن يثمر العرض الشعري عن نفس جديد يتعامل مع مرايا الحياة بشكل انتقالي من فائض لغوي مشحون إلى مفاصل آمنة تنجو من الهامش النثري بارتكازها على تمثّل أحوال الشخصيات التي تداعى من نافذة القول.

أنا وجاري

وزملائي في المهنة

وسائق الباص

استدعاء الأصوات في شعرية النص يشكل إيقاعاً سلساً لحضور المعنى، ويرفد حضوره بالطاقة المادية

تتشغل بتسليط الإضاءة على المداخل الرئيسة التي تستطلق الأصوات فيها قيمة الأثر النفسي الذي تعاني منه الذوات في التحامها مع الأنا.

وقلت: تحذروا

هذي الرياح غشيمة

من ثم ناديت: استعدوا، وما استعدوا

ورموني في الصحراء أصحاب خيبيتي

وتوسّدوا في ظلمة الأحلام أحلام المضارع

خانت الأوهام أوهامي

وقال الشاعر المجنون:

ماذا يبتغي الماشون في هذي الشوارع.

ويبقى الصوت أمام هذا الالتحام هامساً، لا يثير جلبه، لكنه في تنقله عبر المشاهد المترجمة للذات واقعاً، يبدأ برفع وتيرة الصوت، لكي ينجو من الهامش اللغوي.

تفرّس اليافي — أستاذي — بوجهي ثم قال:

ستبرد اللغة، وتظلّ وحدك حارس الإيقاع

جمراً إن زفرت فلا تطلق

وعاها المصري بالفنجان

قلت: أنا الخليّ إلى الخلية أنتمي

دخ يا دمي فيها ودوخي يا تفاصيلي.

ولا تدع الأنا في تشابكها مع الذوات الملتحمة والمتقدّمة لتتویر المساحة الخفية، جزئية إلا نقرت على بابها، لإتمام تشابك المعطيات

متقدمة في مسرحية شعرية النص، فالبناء الذي يجريه على التداخل اللغوي مناط به تقديم إيقاعات متحركة ومتلوّنة جراء التقاط الأنا للمعنى الشمولي الذي لا ينتهي بإسندال الستارة على مجريات القصّ، بل يمضي قدماً في الذاكرة العينية للمعنى ذاته، بعد أن تفرغ الأصوات حمولتها وهي تبحث عن محورة الشخصية الفكرة.

قلت: لم الحرارة في الحروف

فجاءني صوت يقول:

الآن تدفئك الحروف

وسوف تلعق بردها

وما بكيت

وفهمت ما لا أستطيع

وقفت في بغداد أتمس الحمام بساحة التحرير

قال الشاعر المجنون: طار ولا يحط

استدعاء الأصوات في شعرية النصّ يشكل إيقاعاً سلساً لحضور المعنى، ويرفد حضوره بالطاقة المادية، فهو معنى ملموس مادياً، لأن المتلقي يقف أمام مراياه وجهاً لوجه، لا موارد في ذلك إلا بحدود ما تتيحه حركة السيناريو من تدخل الأنا بالذوات، فالنصّ بهذا المقام هو نصّ تشغيلي منفتح على التداعي الذي يفرضه حضور الشاعر في وسط هذا الانشغال.

قالت الناس: الغريب

وها أنا

في مركب الغريباء

من أخيت نجمك سابحاً في الكون

أضحك

غابة بيضاء قادمة

وأضحك

شارع يمشي وناس واقفون.

ويستمر إغواء تحريك السيناريو باتجاه التقاط المسكوت عنه، ليقبض على مساحة نارية في التعامل مع الإضاءة الشعرية، هذه الشعرية التي



الشعرية، أو هو مكان إسنادي
لهذا التمازج الجميل بين نص
اللغة ونص الشعر.

ولها الذي ما لا يقال من الكلام
لها الذي ما لا يجيء من
السلام

- سلامنا -

ولها الكواكب
كلما شرب الندامى أينعت في
حجرها

وتفتحت من حولها الأحجار

تشعل نارها

وتطير

تصحو في دماغي دمة

ويقلبها تصحو سماء.

والذي يساعد الذات
المختزلة على استدعاء ما

يوفر لها من ملكات صورية في
طريقها البنائي الشعري هو الاعتماد
على قوافي محددة متلاحقة ذات
فضاء انتقالي، لجهة تسليح المعنى
بعبثات قادرة على تفريغ الشحنات
المتصلة ببؤرة المركز النصي، الفكرة
في أغراضها المتعددة.

بدون نبات

بدون نوافذ أو كلمات

كأنني فراغ ضريع صدي

ثقل غيابك في جسدي

ألم بعدك ما يتساقط من أنجم

ومواسم في الطرق المتعبات

ألم حلماً كسيراً بقلبي

وحلماً تكسر حين تنفست الحرب

بعدك

كانت ولما تكن بعد أمأ

فخلت تموء على العتبات.

وإذا أردنا تفصيل النصين بنوع
من التفكير النصي، نجد في مقام
النص اللغوي « بدون نبات، بدون
نوافذ أو كلمات ومواسم في الطرق
المتعبات»، بينما يظهر النص الشعري
في « ضريع صدي، حلماً كسيراً
بقلبي» تنفست الحرب»، وهكذا ينمو



إصرار الحمام على حماية أفقه

لما تجيء الطائرات

بكل ما في الأرض من خوف

كلام العاشقين لها إذا ضل الكلام

وكلما ذبح الوشاة حقيقة — في أيما

أرض—

تفر لها الدماء.

وتتحفز الذات في طريقها لتصوير
سياقها العالي المعتمد باللغة، للإيقاع
بكل ما هو ذهني، لتحفيزه ودفعه
لاستجلاء ما هو كامن في ثبات اللغة
المعجمية، فالمعجم هو تابع للكتلة

تتحفز الذات في

طريقها لتصوير

سياقها العالي المعتمد

بالغة، للإيقاع

بكل ما هو ذهني

وعامل محطة الوقود

والممرض في الفترة المسائية

وشرطة المرور

وبائعة العلكة

وأبو العلاء المعري

كلنا نعرف أن غداً يشبه أمس

ونتضاءل.

إن هذا الارتكاز على المفاصل
الآمنة، هو الذي يجعل من الذات
ذاتاً شعرية تأخذ بالمسببات،
وتتعامل مع الفضاء الشعري
باعتباره سلماً ذي مدرجين
بهرم واحد تحتكم إليه العملية
الشعرية برمّتها، ثم تبدأ « الأنا »
الكاشفة بالاقتراب من ذوات
النص الشعري، الذوات التي
نلحظ اعتنائها بالأصوات، لما
تمثله من معطى تكويني للصور

الشعرية، ولما تختزله من إيقاعات،
بدءاً من التقاطها لبذرة الفكرة،
الملمح، وانتشارها في الفضاء البيئي
بين الفكرة واللغة، لتصبح شاهداً على
الحراك المفصلي للمكون الشعري.

٥ « مطر على قلبي » نضال برقان

الذات في سياقها العالي، ازدواجية النص

وتشكل اللوحات الفنية في
ديوان « مطر على قلبي » للشاعر
نضال برقان، إيقاعاً استثنائياً للذات
المنشغلة بالتعددية اللغوية، فالنص
اللغوي في الديوان هو نص مستقل
عن النص الشعري، أي أن قصيدة
برقان تتوفر على نصين، نص لغوي
مشفوع بنص شعري، وهذا ما يجعل
من قصيدته، قصيدة مغايرة للحقل
الشعري الذي ينتج عن تمازج النصين
في حلقة واحدة، فالحقل الشعري هو
فضاء مفتوح على المدركات المادية
التي يعالجها، فيما يبدو النص اللغوي
مفتوحاً على الفضاء التشكيلي،
والنص الشعري تابع لهذا الفضاء.

لي وحشة الطرقات

إذ تصحو المنافي في دمي

ولها السنابل والمعاول

عودة الصبيان للحارات بعد القصف

وظيفة دلالية للمعنى كما هي الحال عند النص الشعري، فكلاهما يقع في المساحة المروية للذات في سعيها لإنشاء حقلها الشعري.

ملخص السياق:

بناء على هذا التصور وجدت الدراسة أن الذات تتحقق لها جملة من المعطيات الكلامية، فهي حركة لا ترتبط ارتباطاً عضوياً بالنص، بل تشكل واجهة لتحرير النص من واقعه الكلامي الذي يستثمر المسميات، لغايات الوصول إلى المعطى الشعري، وهي إيقاع احترازي للغة تحقنها بكل ما يمكنها من قراءة الحركة الفسيولوجية للمفردات، كما هو الحال بالشحنات الموقوفة على تناسخ الغيم، لينتج بالتالي معطى جديد يثير الرغبة لدى اللغة للكشف عن رؤى متعددة في حركة واحدة، فالرؤى هنا هي علامة وقف على الذات، وعلى اللغة، وعلى المجال المفتوح أمامها لتغير نمط الذات الواحدة المتعددة في ذوات النص الشعري، وفي أكثر المواقع انفعالا لهذه الرؤى، تتجسد بنية النص اللغوي الذي يستمد حيويته من التوغل في عمق الكلام، فالكلام هو بطبيعة الحال إنشاء سماعي للمعنى، ولكنه مع الحركة التي تحدث فسيولوجياً للنص اللغوي يصبح الكلام موقوفاً على الذات المتخيلة.

*شاعر من الأردن

Maraya59@yahoo.com

المراجعين:
١- شوق التراب؛ د. ناصر شبانة / دار الكرمل ط ٢ عمان ٢٠٠١ م
٢- كسوف أبيض؛ علي العامري / المؤسسة العربية ط ١ بيروت ١٩٩٧ م
٣- حمزة الذري؛ غازي الذبيبة / أمانة عمان الكبرى ط ١ عمان ٢٠٠٦ م
٤- أغنية ضد الحرب؛ حكمت النوايسة / وزارة الثقافة / ط ١ عمان ٢٠٠٥ م
٥- مطر على قلبي؛ نضال برقان / وزارة الثقافة ط ١ عمان ٢٠٠٥ م

التي تقود النص وفق رغبة الشاعر إلى محو الظلال التي نتجت عنها، والنثرية الشعرية هي جمل وسطية لاقطة ورابطة بين طرفي المعادلة الشعرية اللغوية والنصية.

كأنك أنت

وكل الملا غيرهم

باتجاهك تجري الرياح

وتخفق بين يديك القطا

دونما فزع

يا سلاماً يسير على قدمين

لقد هبطت كل ربات روما

على الأرض بعدك

مارسن أشغالهن مع البسطاء بفخر

وكل دجى يتجمع حولك.

ورغم الإشكالية التي تحدثها النثرية الشعرية في جسد النصين من إرباكات دلالية وتخيلية إلا أنها تضيف على المجال اللاقط للذات المختزلة، قوة مغناطيسية تجذب أطراف المعادلة، وفق ما يحتاجه البناء التصويري، وهي قوة كامنة في النصين لكنها غير ظاهرة، لأن الذات في مثل هذا الانتقال من بلاغة اللغة وعمق انزياحها الدلالي الشعري، إلى مرآة السرد الحكائي، تستند على واجهة لغوية قابضة للمعنى في سياقه الخطابي العالي، موحدة الحال لغة واتجاهاً.

ثم أكن إلاك

والأشياء من حولي أنا

وأنا المعلق من سماواتي بكافك

فاتركي في البال كلك

كلما لمحت لمحت رياح ما عبيرك

واتركي إيقاع ليلك في سريري

واتركي إيقاع صبحك في نهاري.

وتكتمل دورة الذات في معالجتها للنصين، بعد أن تكون قد فتحت لهما نافذة للامتزاج معاً في هيئة واحدة، ليطل النص الشعري دلالياً من نافذة النص اللغوي والشعري معاً دون حاجز بنائي أو تخيلي، فاللغة تؤدي

الحقل الشعري من هذا التمازج الجميل، ليبدو نصاً استهلالياً له جملة القيادية التي تقوده إلى الانفعال.

أشمك من بعد عامين وزلزلتين

وبعد عناق خجول صدي

أشمك في جسدي

أشم تراب يديك وأنسى يباسي

أشم السهول على ضفتيك

فتخضر روعي

أشمك في غربة الأبد.

ولكن في سياق هذا الاحتفال اللغوي الذي ينتج التركيب البنائي من مستويين اثنين، مستوى قرائي، ومستوى دلالي، يتجه الحقل الشعري في تعددية الخطاب إلى تحميل النص الشعري مستوى آخر، مستوى السرد الذي يعمل على تفريع الجمل الشعرية إلى الحقل الدلالي الأول، لينمو المشهد الفني بيسر أمام تداعيات الحمولة اللغوية المعجمية.

بالحقل،

بيننا الكل مشغول بمحصول البطاطا،

أيقنت أمني بما سيكون،

ثم سعت على مهل لعمتها،

حفيدتك الشقية أن موعداها،

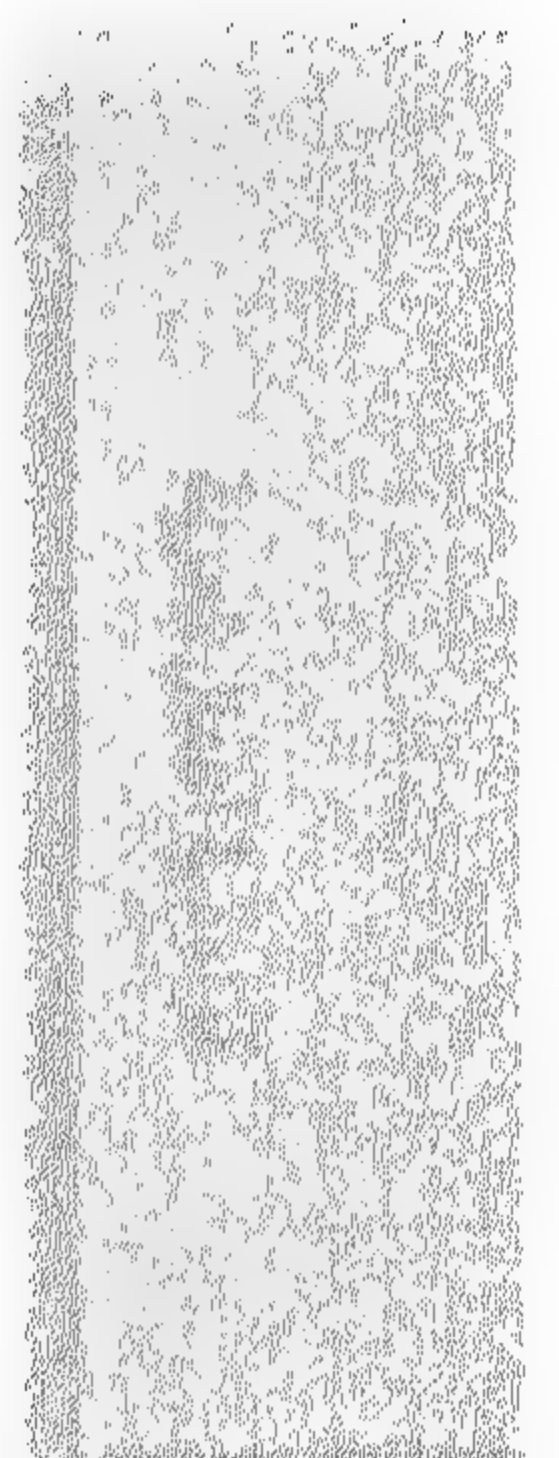
وغادرتنا على مهل إلى البيت الكبير،

وكل من بالحقل واصل شغله

من غير أين ولا لماذا،

إنها الأشياء تعرف ما أنيط بها تماماً.

هذا الاشتغال على صهر مراحل متعددة من البناء الشعري، يقود الشاعر إلى مثل هذه النثرية الشعرية، وهو اشتغال قائم بذاته في النص الشعري قبل تمازجه مع النص اللغوي، فالحقل الشعري لا ينمو بغتة كما يخیل للقارئ منذ القراءة الأولى لمثل هذه النثرية، فالشاعر هو أساس البناء، وهو المعطى الانفعالي، وهو أدري بالمساحة المروية للشعرية التي يلتقطها من مثل هذه النثرية



مساحة ثلاثية

ظاهرة خالد يوسف

نادر رنتيسي *

يحسن المخرج المصري خالد يوسف إثارة الجدل مع كل عمل جديد يضيفه إلى قائمة أعماله، وهو يأخذ الجمهور والنقاد والإعلام إلى دوائر ملتعبة مرتين كل عام، لمواظبته في السنوات الأخيرة على إنتاج فيلمين يحويان نقاش خلافاً لما يتم قبولهما لدى الأطراف الثلاث السابقة. **يدخل**، منذ فيلمه الأول «العاصفة» مناطق شديدة الالتباس، ولا توافق حولها، بيد أنه في فيلمه قبل الأخير «حين ميسرة» ينبش «أكوام قش» تغطي موضوع العشوائيات الشائكة في مصر، ليفرض نقاشاً شائكة في الثالوث المحرم، بلغت مدى شائكا في «الجنس».

في «العاصفة» بدأ يوسف مرتبكا، بعد أن تصدى لأول تجربة إخراجية منفردا، مجردا من توجيهات معلمه يوسف شاهين، فتصدى إلى حدث سياسي لم يُشبع فنيا بعد، فكان أن وقع في أخطاء إخراجية بسيطة تتعلق في المكان واللهجة وغيرها من التفاصيل الدقيقة التي ترفع من درجات «الإقناع» للعمل الفني، خصوصا في الأعمال التي تتطرق لحدث تاريخي بعيد أو قريب، وهنا الأخطر، حيث قربه من الذاكرة الجمعية للجمهور. **ولم** ينقذ الفيلم حينها «فكرته النبيلة» بإدانة صراع الأشقاء الذي أسقطه، يوسف، على شقيقين مصريين أحدهما مع جيش بلاده التي انخرطت مع قوات التحالف الثلاثيني آنذاك، مقابل الجيش العراقي الذي تطوع فيه شقيقه المصري. بدت الصورة «مفتعلة» وزادت «النوايا الحسنة» من ركاكتها وضعفها.

خاض تجربة كوميدية هادفة في فيلم «زواج بقرار جمهوري»، وفيه كان واضحا حرصه على تضمين أفلامه رسائل سياسية واجتماعية، حتى وإن تأتى ذلك بمفردة حكائية وبصرية بسيطة، لم تكن تشي أن ثمة ما هو مدهش، ومختلف خلفها!

قدم دراما إنسانية خالصة في «إنت عمري»، تداخل فيها العاطفي والنفسي، فكان الفيلم محاكاة بصرية للحن الأغنية الدائعة التي وضع موسيقاها الموسيقار محمد عبد الوهاب، وتخللت مشاهد لافتة ومؤثرة في العمل الذي استند عنوانه لذات الأغنية التي صدحت بها أم كلثوم في سنواتها الفنية الأخيرة. **بيد** أنه كان أشد رغبة في الاختلاف حين قدم بشكل متواتر «ويجا» و«خيانة مشروعة». أوروبما لنقل أكثر استعدادا للمواجهة. في الفيلم الأول توقف «المتشددون» عند مشهد فتاة تخاثل الجيران بارتدائها النقاب، في ذهابها إلى موعد «ساخن» مع عشيقها.

بذل الإسلاميون كل طاقاتهم الصوتية لمهاجمة الفيلم الذي لم يشاهدوه. وهذا ليس تجنيا؛ فالفيلم الذي يليه تم الاعتراض عليه من قبلهم، إلى جانب الرقابة الرسمية هناك، بسبب اسمه المبدئي الذي كان «خيانة شرعية»!

بدأ يوسف مسرورا لانفعالات وردات فعل تأتي بنتائج مرضية للجمهور الذي يبحث عن حافز يحثه على الذهاب إلى دار السينما، فكان الفيلم الذي شكل «المنقلة» للمخرج خالد يوسف «حين ميسرة» الذي أعقب إخراج «عمليا» فيلما لا يقل قلقا ويحثا عن المتابع، وهو «هي فوضى» الذي تطرق إلى قضية التعذيب في السجون في ذروة تناولها إعلاميا..

«حين ميسرة» كان الفيلم «الصدمة» لكل من شاهده، فهو يتطرق بواقعية تقترب من الصدق لواقع العشوائيات المتهتك، الرابض على بؤر انفلات سياسي وأخلاقي واجتماعي..

يوسف قال أخيرا إنه لم يقدم نصف ما عرفه أثناء بحثه ومعاشته لواقع تلك الطبقة وصورها البشرية المتقلبة في خيرها وشرها، حد تلكؤ السبابة بتوجيه اتهام «مستقيم» إليهم!

وربما لم يكن يوسف في أفلامه شديد الاقتراب من أجواء مخرجين غيره، كما كان في «حين ميسرة» الذي كان «نسخة مطورة» من بعض أفلام المخرج الفد عاطف الطيب في اقترابه الشديد من المناطق الاجتماعية المنخفضة، وإن لم تبلغ، في فيلم ما، ما بلغه يوسف من قسوة هي أرحم من الواقع!

ويصر يوسف في فيلمه الأخير على تكريس ما يمكن أن يطلق عليه الآن سينمائيا بـ «ظاهرة خالد يوسف» حين يقدم فيلما جريئا يحمل اسم «الريس عمر حرب» يعيد شيئا من كرامة «الميت» الذي لم يتم دفنه، وكأنك حشده الراعشة في عقود ثلاثة، جسما اسفنجيا يختبر فيه ضعفاء الحجة قبضاتهم الواهنة!

* كاتب وصحافي أردني

Nader_rantisi@yahoo.com

إلى أننا كقراء لا نعرف هل هذا التأكيد حقيقي، أم مجرد تضليل متعمد كيلا نعرف الأسرار الشخصية للكاتب الذي تقصد أن يكون مجرد شخصية في روايته لا أكثر؟

طالب

كل فصل من فصول الرواية العشرة يرويها من وجهة نظره أحد أبطالها الأساسيين بضمير المتكلم، وأول فصول طالب الرفاعي الذاتية هو الفصل الثاني، أما فصله الثاني والأخير فهو الفصل السادس.

يتحدث طالب في فصله بشكل مباشر عن كتابة رواية جديدة: (في مرحلة التخطيط والإعداد للرواية، حددت الحكاية الرئيسية، ورسمت الشخصيات الأساسية، سمر وسليمان وجاسم وعبير ودلال. أعددت ورقة بلامح ودور كل شخصية، لكن شيئاً ما ظل يشوش عليّ كلما جلست للكتابة. أشعر وكأن قلبي منقبض، أستشعر دوار بحر ثقيل ينشب في رأسي، ويطن في أذني، يصاحبني إلى مقر عملي في المجلس الوطني. أجلس في مكتبي، معكر المزاج دون سبب، متململاً ومتأففاً من كل ما حولي، متثاقلاً وغير راغب بعمل أي شيء. كأي أنتظر لقاءً مؤجلاً، أو أستعجل وصول هاتف أو رسالة لا أعرف مصدرها..

وقتها تصورت أن مرجع ذلك هو دخولي في عمل روائي جديد، وخوفي وقلقي اللذان يلازمانني في بداية كل كتابة جديدة. ص ٤٠). ومن حديث طالب نعرف أن هذه الرواية ليست غير الرواية التي بين أيدينا (سمر كلمات) وإن كانت في الرواية قيد التشكيل، وغير منجزة، وهذه أولى ألعاب هذه الرواية: (أفكر في مشاهد وفصول الرواية الجديدة، البداية صعبة دائماً.. عليّ أن أتخيل واستحضر الأبطال بصورهم وأصواتهم ونظراتهم وحتى روائعهم، ومن ثم عليّ أن أصادقهم، أعيش معهم في الأمكنة التي تجري فيها أحداث الرواية، وأحيا لحظاتهم بكل أوجاعها. ص ٤١).

كما يتحدث طالب صراحة عن مشاكله الحياتية الواقعية التي نعرفها من خلال معلوماتنا عنه: (ضغوط العمل: مشاكل المجلس الوطني، وإدارة الثقافة، ومهرجان

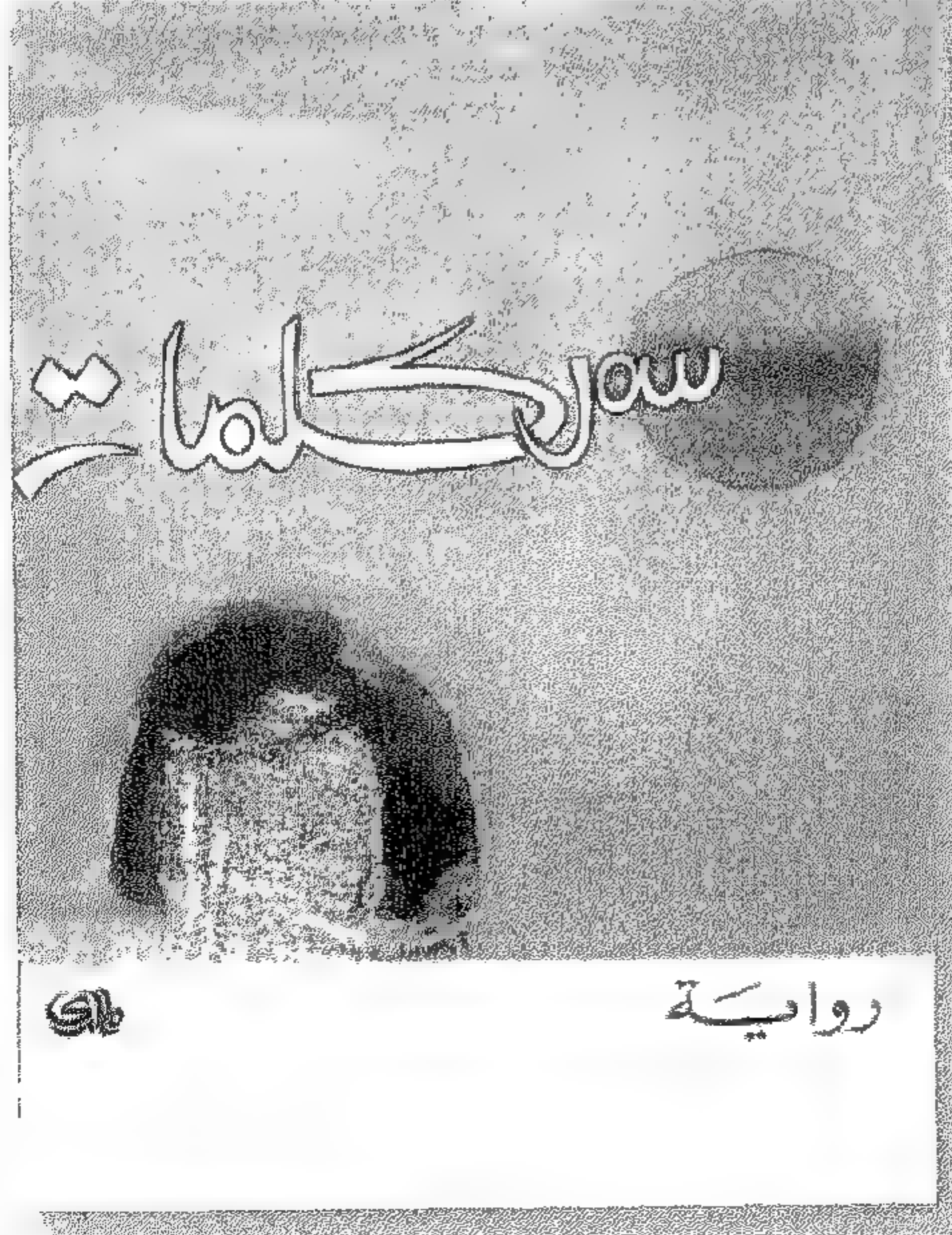
طالب الرفاعي .. الكاتب والشخصية

في رواية «سمر كلمات»

سامر أنور الشمالي *

روايتي (سمر كلمات) ليست مجرد رواية كغيرها من الروايات التي تقذفها المطابع يومياً، أنها رواية خارج سرب المؤلف، ومختلفة عن السياق الروائي النمطي باستخدامها لتقنية وأسلوب نادراً ما يستعين به الروائيون لحساسيته المفردة، ولهذه الخاصية أفردنا هذه الدراسة.

طالب الرفاعي



إنها خاصية المزج حتى الالتباس بين التخيل السردي، والواقع المعيش. ف (طالب الرفاعي) الكاتب هو أيضاً شخصية في روايته، ومع هذا لا نستطيع الادعاء أن هذه الرواية سيرة ذاتية مكتوبة على شكل رواية، فكاتبها لا يدعي واقعية الحدث، بل يؤكد على الاستعانة بالخيال، مع الإشارة

القرين، وجريدة الفنون، ص ٤٠).

فصل طالب ليس مجرد بوح ذاتي صرف، بل يعرض فيه شخصيات روايته: (ظلت سمر أقرب إلى الضيق وهي تسألني: «ماذا تريد من البنات؟». «أكتب رواية جديدة، ويهمني التحدث معها». «التحدث مع ريم بشأن رواية لماذا هي تحديدًا؟». ص ٥٢). وهذه الرواية التي يخبر طالب أصدقائه بأنه سيكتبها هي الرواية التي نقرأها منجزة. وبذلك كسر السرد الروائي التراتبية الزمنية المفترضة، بل الرواية بمجملها غير معنية بالزمن كوقائع متتالية، ففصول الرواية هي عملية تذكر لا غير، لذلك يبدو الزمن المسترجع الذي فيه حركة ثابتا تماما لأنه بالنتيجة عبارة عن ذكريات جامدة في فسحة زمنية ضيقة.

نجد الهاجس الأبرز لدى طالب الشخصية بعلاقاته مع أقرانه أبطال الرواية، أو لدى الكاتب مع أبطال روايته، هي علاقة المرأة بالرجل، تلك العلاقة القديمة المتجددة. بل نلاحظ الاهتمام بالجانب الأنثوي أكثر من الجانب الذكوري - رغم أن الكاتب رجل - فشخصيات الرواية الرئيسية: (سمر - عبير - دلال - ريم)، ضعفا عدد الرجال: (جاسم - سليمان). أما سمر بطلة الرواية فقد أخذت بمفردها ثلاثة فصول من أصل عشرة. بينما أخذت ريم فصلا واحدا لكنها كانت طاغية الحضور في فصلي طالب: (كتبت عن نساء كثيرات، لكن هذه هي المرة الأولى التي أتعلق إحدى شخصياتي، وأقيم علاقة معها. ص ١٤٤). وهذا الحضور يكاد يطنى حتى على علاقة طالب مع سمر بطلة روايته، وهذا ما أدركه جيدا، فعمل جاهدا على إخفاء الأمر عن سمر التي لم تعد نتيجة لذلك البطلة المطلقة في الرواية: (خفت أن أصارحها بأن ريم أصبحت بالنسبة لي الشخصية الأهم في الرواية وفي حياتي. ص ١٤٥) وهنا نلاحظ أن طالب يخشى أن يخذل سمر عندما يعطي الأهمية التي يوليها لها لامرأة أخرى، أو على الأقل بعض الأهمية التي يوليها لها لشخصية سواها.

ويمتد حضور ريم الطاغي، ليس ليطنى على سمر فحسب، بل ليشمل فصول الرواية كلها: (كيف سأكمل الرواية؟ هل سعيي المحموم وراء ريم سيفسد علاقتي ببطلة روايتي، وهل سينعكس ذلك على سير الرواية؟. ص ١٤٦). ربما لهذا السبب كانت سمر لا تؤيد هذه العلاقة.

تبدو ريم كأنها الشخصية الوحيدة في الرواية التي يجدها طالب لا تنساق كما يشتهي ويريد، حتى وصل به الأمر إلى تحميلها عبء فشل الرواية

ولكن ما حدث أن سمر ساعدت طالب -في فصل طالب فقط- على تعارفه مع ريم، فسمرا أولا وأخيرا لا تستطيع رفض أية رغبة لطالب الذي هو ليس صديقها الأثير فحسب، بل ومبدعها على الورق أيضا.

ريم هذه شريكة سمر في بطولة الرواية، أو صاحبة المركز الثاني فيها، تحضر كمصادفة في الرواية، ولكنها فيما بعد تصبح ركنا أساسيا لا يستطيع طالب تجاهله، لهذا نرجح أن حضورها لم يكن نتيجة مصادفة، بل نتيجة تخطيط مسبق من الكاتب الذي وجد في هذه الشخصية ما لا يجد في غيرها من شخصيات روايته، لهذا تقررت هذه الشخصية بأن عاشت مغامرة روائية مع كاتبها على أوراق مكتبه، وربما تعدى الأمر الورق والحبر. وفي كلتا الحالتين وجد طالب أنها علاقة اجتاحت بشدة لم يألفها من قبل، لهذا حاول تفسيرها وتحليلها، لعله يسيطر على مسارها، ولكنه لم يتمكن من ذلك، فمرة يعزو هذه العلاقة المربكة إلى أنها تعويض عن خلل أصاب حياته الزوجية، ومرة يرجح أنها محاولة لاستمادة الشباب بعدما تجاوز الخامسة والأربعين من العمر واقترب من الكهولة، ومرة يجد أن امرأة واحدة لا تكفي الرجل لا سيما إذا كان كاتباً. ولا يجد طالب أي من هذه الاحتمالات كافية، فيعكس الأمر تماما، ويحمل الآخرين وزر هذه العلاقة التي أربكته: (سمر ورطنتي، لم أكن أعرف ريم من قبلها، هي جاءت على ذكر اسمها، وهي عرفنتني بها. ص ١٤٢). ناسيا طالب الشخصية هنا أنه هو الذي ألح على سمر على إتمام هذا التعارف رغم معارضتها الدائمة، وناسيا طالب المؤلف أن سمر تسير وفق إرادته

وياعترافه هو: (أنا رسمت مخططا لأحداث الرواية الرئيسية، وسمر تسير وفق ما أريد ص ١٤٦).

بينما تبدو ريم كأنها الشخصية الوحيدة في الرواية التي يجدها طالب لا تنساق كما يشتهي ويريد، حتى وصل به الأمر إلى تحميلها عبء فشل الرواية التي يريد كتابتها: (هل أضحي برواية في سبيل علاقة مخبأة في ظهر الغيب؟ أنا من اخترع ريم على لسان سمر، وأنا من سيمحوها.. لن يكون لسمر صديقة اسمها ريم، ولن تكون ريم، اختراع شخصية أخرى، وأنهى الأمر. ص ١٤٧). ولكن هذه الأمر ظل مجرد شكوى طالب المرهق من كتابة الرواية، فالرواية كما هي الآن بين أيدينا غير ممكنة بدون ريم، طبعاً بالنسبة لطالب الشخصية والمؤلف. أما بالنسبة لبطلة الرواية سمر فيمكن أن تسير قصتها دون ريم. ولكن هذا الاستنتاج لا يعني أنه كان يجب إلغاء ريم، بل يثير فكرة أن تكون ريم بطلة رواية مستقلة بذاتها عن سمر. وهذا استنتاج خطير يستحق الوقوف عنده مطولا!

مع التنويه أن أهمية ريم في الرواية تأتي من أنها ليست مجرد شخصية كباقي أقرانها، فهي لديها ميزة تتفرد بها حتى على بطلة الرواية سمر، وهي أن طالب يريد منها أن تكون شريكته في كتابة رواية -هذه الرواية بالذات- وهذه أعظم ميزة يمكن أن يخص بها كاتب إحدى شخصياته على الورق، أو حتى أحد أصدقائه في الواقع: (فرشت أمامها أفكارا لكتابة روايتي الجديدة، ومما خططنا لتفاصيل المشاهد. ورحت أكتب فرحاً بوجودها إلى جاني، وراحت هي تتابع معي نهوض الرواية. ص ١٦١). والرواية هذه هي الرواية التي نقرأ فيها كيف كتبت: (أخبرت أن الزمن الآن لأحداث الرواية مدتها عشرون دقيقة تقريبا، وأن فصول الرواية تدور أغلبها متزامنة في طرقات الكويت. ص ١٦٠). وفعلا هذا ما كان، ففصول الرواية هي استرجاع لأحداث الرواية عن طريق الشخصيات وهم يقودون سياراتهم. لتستوي فيما بعد رواية (سمر كلمات).

ولكن يبدو فيما بعد أن حاجة طالب الكاتب أكثر من مجرد دعوة للاقتراح على الورق: (ماذا لو قلت لك إنني أنا من يحتاجك وليست الرواية. سكنت لبرهة، فعادوت أنا دعوتي: أرجوك، تعالي لنكتب معا. ص ١٥٥). ولكن هذا لا يعيننا بالدرجة الأولى كقراء، فنحن معنيون أولا

وأخيرا بما هو مكتوب.

ثم ينتهي الفصل الثاني والأخير لطالب بقوله: (هل كان جميع ما دار تخطيطا ورسمًا وحلمًا في رأسي؟ أم كان فصلا من رواية؟ ص ١٦٢). وبذلك تذهب كل استقراءاتنا للواقع في أحداث الرواية أدراج الريح وإن أبقيت الشك في صحتها قائما.

سمر

الفصل الأول بضمير المتكلم لسمر التي أعطت الرواية اسمها، أي أنها بطل الرواية الأولى من وجهة نظر الكاتب. ولكنني أرى أن البطل الحقيقي الأول للرواية هو طالب الكاتب الذي كان أحد أبطال الرواية. فحتى عندما تتكلم الشخصيات بضمير المتكلم فإن القائل الحقيقي هو المؤلف طالب الذي صنع هذه الشخصيات وانطقها.

سمر ليست البطل الأثيرية لطالب الكاتب فحسب، فهي أيضا صديقة طالب الشخصية في الرواية، وعادة ما يلتقي بها في منزل صديقهما المشترك سليمان، وسليمان هذا هو أكثر من مجرد صديق لسمر، فهي شقيقته غرفة خاصة لها تقضي فيها أياما وليالي، فسليمان يحبها أيضا، لكنه يرفض الزواج من أي امرأة بعد انتحار زوجته الذي أحدث فيه جرحا عميقا. وهذا الموقف يرفضه طالب، ويعلن ذلك صراحة لسليمان، ويدخل معه بنقاش حول هذه النقطة. وبذلك أتت المعارضة الصريحة من طالب الشخصية وليس من سمر، ورغم من أن طالب المؤلف هو صاحب فكرة رفض سليمان للزواج، ولكن سرعان ما يتراجع سليمان عن هذا الرفض في آخر المطاف، وهذا يعني تأييدا لفكرة طالب الشخصية، وانصياعا لرؤية طالب الكاتب.

وهنا لا بد من الإشارة إلى أن طالب الكاتب عزا المعارضة إلى طالب الشخصية وليس إلى سمر، ربما لأنه رغب بأن تكون بطلته متمردة على الانصياع لمواثيق الزواج، مفضلة قران الحب لا غير، كما يريد هو أن تكون علاقته مع ريم.

لكن سمر في نهاية المطاف تجد أنها لا تستطيع العيش دون زواج كعامل استقرار أساسي في حياة المرأة، فتقبل بعد رفض وتردد عرض جاسم طليق أختها بالزواج منها على الرغم من رفض أسرتها التام، وهي ضمنا تجد أن علاقة الزواج هذه غير صحيحة، والدليل حيرتها وخجلها من طلب استشارة من تعرفهم، ولكنها

عندما تتكلم الشخصيات بضمير المتكلم فإن القائل الحقيقي هو المؤلف طالب الذي صنع هذه الشخصيات وانطقها

بالطبع لا تستطيع تجاهل رأي طالب الشخصية، لهذا لجأت إلى سؤاله بطريقة مواربة، وهو الأدرى منها بذلك بصفته الكاتب: (أخبرت طالب أفهمته أن إحدى صديقاتي تريد الزواج من طليق أختها تناقشت معه أكثر من مرة في آخر حديث بيننا قال لي العلاقات الإنسانية معقدة ولكل علاقة ظرفها الخاص لكنني لست مع هذه العلاقة. ص ١٤). إذا أعطى طالب رأيه الأخير الذي ستمثل له بطلته الرواية في الفصل الأخير، حيث تحسم سمر أمرها وترفض رفضا قاطعا الزواج من جاسم، مفضلة البقاء بجانب سليمان الذي يقرر الزواج منها أخيرا بعد تردد طويل. وبذلك يرسي طالب الكاتب الزواج كصورة وحيدة للعلاقة الصحيحة بين الرجل والمرأة، وهذه إحدى مقولات طالب الكاتب في الرواية.

سمر التي أعطت للرواية اسمها، لم يعطها طالب الكاتب كنية، أو لقباً، بل صفة وهي (كلمات) وكأن طالب الكاتب يريد توجيه رسالة مباشرة إلى القارئ منذ الفلاف، وقبل قراءة السطور الأولى، بأن بطلته الرواية هي كلمات، وهذا يعني أن الرواية بمجملها مجرد كلمات لا أكثر، أي لا تبحث أيها القارئ عن الواقع في الرواية.. وإن كانت إحدى شخصياتها تحمل اسم كاتب الرواية صراحة.

ولكن هل هذا العنوان كان اختيارا بريئا من قبل كاتبها؟ أم أن كاتبها تعمد أن يضلل القارئ لأنه لم يستطع أن يخفي ما يريد إخفاءه في الفصول فلجأ إلى العنوان؟ أم أن الأمر إغفال في اللعبة الروائية لا غير؟

سليمان

لسليمان فصل واحد في الرواية يخاطبه طالب فيه: (أتكلم عنك لأنك سليمان صديقي الذي أحبه واحترمه،

ولأنك بطل روايتي. ص ٢٠٣).

وبالرغم من أن سليمان هو صديق طالب من أيام الشباب فإننا نتكلم عنه بإيجاز لأن فصله بمعظمه هو حديثه عن زوجته المنتحرة دانة التي يجهلها طالب الشخصية، وليس طالب الكاتب بالطبع. وقد أضاف طالب الكاتب قصة دانة كنموذج نسائي خاص يضاف إلى النماذج النسائية في هذه الرواية التي معظم أبطالها من النساء.

جاسم

علاقة جاسم - طليق عبيد أخت سمر - مع طالب غير مباشرة، وتعتمد على المصادفات المتكررة، لهذا كان تعارفهما مقحما إلى حد ما: (قفزت من مكاني كالمجنون، زلزلتني الجملة المفاجئة، أزعجني انبعائه الشيطاني. كما لو أن الأرض انشقت عنه، أبصرت رجلاً طويل القامة بملابس الرياضة، يخرج من خلفي، يمرّ محاذياً الكرسي الذي أجلس عليه. ما استطعت أن أرد عليه، أفزعني ظهوره المفاجئ. ابتعد بخطواته الهادئة. وددت لو ألحق به، أهجم عليه وأضربه لكسر أضلاعه. ص ٧٠). واللقاء على هذه الطريقة يتكرر ثانية في الحديقة ذاتها، حيث يفاجئ طالب جاسم بالتحية، وأيضا بعد ذهاب سمر التي كانت الرابطة الوحيد بين طالب وجاسم: («مساء الخير أستاذ جاسم». استغرقت كيف عرف اسمي، أكمل هو: «تكون منصرفا عن كل ما حولك حين تناقش صديقك يبدو أن موضوعا مهما بينكما». «ما دخلك أنت؟». صرخت به، لكنه ظل بهدوئه المقيت، أكمل: «عفواً، رفعت لك يدي بالسلام، ولكنك لم ترد علي». ص ٧٢). حتى أن جاسم عندما يلتقي مرة أخرى بسمر في الحديقة يتوقع ظهور طالب: (وصلت قبلها إلى الحديقة. تلفت في كل اتجاه فلم أر أثراً له. ص ٨٢). ولكن سرعان ما يظهر طالب المبادر بالتحية بهدوئه المعتاد، وأيضا بعد ذهاب سمر، ولكن جاسم هذه المرة يهدده إذا رآه مرة أخرى، عندئذ يفقد طالب هدوئه للمرة الأولى: (بقوة دفع يدي عنه، وقال لي وقد احتقن وجهه بالغضب: لتكن محترما، يبدو أنني أخطأت بتحييتك. ص ٨٧).

وثمة لقاء وحيد لا يقتحم طالب المكان الذي فيه جاسم، بل يحدث العكس، ومع ذلك يبادر طالب بالتحية ورغم ما حدث: (دخلت المطعم فأبصرت طالب جالسا مع امرأة وطفلة صغيرة. حاولت الاختباء عنه، لكنه نهض من كرسيه، جاء

إلى ولحقته الطفلة: «أهلاً أستاذ جاسم، تفضل معنا». أشار ناحية الطاولة التي يجلس عليها. راحت الطفلة الصغيرة تنظر إليه، فقال لي: «هذه ابنتي الصغيرة فادية». (ص ٧٨). وفادية هذه هي التي أهداها طالب الكاتب عمله الروائي (سمر كلمات) ولقد وضعها في الرواية ليس ليبرر إهداء الرواية، بل ليواصل لعبته الروائية التي مزجت بين الخيال والواقع.

يذكر جاسم طالب في غيابه عندما تنهي سمر الاتصال ثم تغلق الهاتف كي تكلمه: (لا أدري لماذا شعرت كأن لذلك النحس طالب الرفاعي يدا في موقفها، فلقد ظل يتابع لقاءاتنا عن بعد، وهو ألح إلى معرفته بها. ص ٨١). لا شك أن شعور جاسم تجاه طالب صحيح، فطالب ككاتب جعل سمر شخصيته تغلق الهاتف، وأيضا طالب كشخصية أكد لسمر أن هذه العلاقة ستنتهي بالفشل غالبا.

نرجح إن العدائية الحقيقية هي من طالب تجاه جاسم لأنه أساء إلى بطلته الأثيرة سمر، وإلى بطلته عبير، بغض النظر عن أن طالب الكاتب هو صانع هذا الأفعال. ومع ذلك لم يرغب طالب الكاتب، وحتى طالب الشخصية أن يكون هو المبادر بهذه العدائية، بل استجرها من جاسم. لهذا نجد أن طالب الكاتب جعل طالب الشخصية هو المبادر بالتحية دائما.

لكن لا بد من التنويه أن طالب كان موضوعيا برغم ذلك مع جاسم، فهو قدم مبررات كافية له كي يطلق عبير، وأيضا مبررات كافية كي يطلب ود سمر. ولكن طالب قال كلمته النهائية عندما منع زواجه من سمر، وبذلك نفاه خارج حيز المقربين من طالب الشخصية، وإن كان طالب المؤلف أولاه الاهتمام الذي عامل به شخصيات روايته كافة.

عبير

عبير أخت سمر تشكو لصديقتها شروق همومها مع زوجها جاسم، وأيضا شروق زوجة طالب تشكو همومها لعبير. وهنا لا بد من الإشارة إلى أن طالب لم يعتبر شروق شخصية رئيسية في الرواية كي يعطيها فصلا مستقلا تروي فيه قصتها مع طالب، مع أن هذا ممكن طالما هي زوجة إحدى الشخصيات، لا سيما أنه كاتب الرواية أيضا.

(قالت: «ليس من امرأة مرتاحة». وانعطف صوتها تشكو ضيقها: «حين يبدأ طالب بكتابة رواية جديدة، يصبح

عصبي المزاج، لا يحتمل أي كلمة نقاش». لحق صوتها ألم مفاجئ، دفعت دموعها: «أحب طالب، تؤلني عصبيته الزائدة وصراخه». قاطعتها: «على الأقل هو يكتب إلى جانبك، لا يسكر ولا يخونك مع امرأة أخرى». راحت تنظر إلى قبل أن تقول: «هو معجب بإحدى شخصيات روايته الجديدة، ولقد دخل بعلاقة مع روائية معها». «ماذا؟ دخل بعلاقة مع بطله روايته؟». «ليست بطله الرواية، بطله الرواية امرأة أخرى اسمها سمر». (ص ١١٦+١١٧). نجد هنا أن زوجة طالب مطلعة على سير الرواية، وهذا يعني أن طالب الكاتب افترض أن طالب الشخصية مجرد شخصية لا غير، ولولا ذلك لم يدع زوجته تطلع على أسرار غرامياته النسائية.

بل يمكن القول أن طالب الكاتب اطلع زوجته على روايته لمجرد المشاركة أو لأخذ رأيها للاستفادة منه، لا سيما أن أغلب شخصياته من النساء.

أيضا سأتناول الموقف ذاته من زاوية أخرى وهي: هل جعل طالب الكاتب عبير صديقة لزوجته لأنها تشبهها في ظروفها، فجاسم يعشق امرأة غير زوجته هي سمر، مثلما طالب يعشق امرأة غير زوجته هي ريم؟

يبدو هذا الاستنتاج الأخير مقبولا، وإن حاول طالب استدراكه عندما انطق زوجته شروق: (دخل بعلاقة روائية معها) وربما طالب الكاتب أفحم هذه الجملة كي يبرر لزوجته الواقعية أن عشقه ليس غير محض روائي لا أكثر!

شروق تقول لعبير: (أنت أكثر من صديقة بالنسبة لي، يمكنني أن أخبر طالب، ونرتب لكما لقاء تفاهم بيتنا.. لا أعتقد أن طالب سيمترض. ص ١٢٠). وهذه الفكرة تجد صدق طيبا لدى عبير: (ربما أطلب من شروق أن ترتب لي لقاء صغيراً مع زوجها طالب لأسمع

دلال هي الشخصية الوحيدة في الرواية التي لها فصل يخصها وليس لها علاقة مباشرة مع طالب، سوى لقاء عابر

منه كيف يكتب قصة المرأة التي سرقت زوج أختها. ص ١٢٣). وفعلها يلتقي طالب عبيرا: (كنت أنا ودلال في سوق الصالحية، ولحت شروق تسير بقربه، حين اقتربت مني، ابتسمت قائلة: «مساء الخير». سلمت عليها، وقبلت هي دلال، والتفتت إليه قائلة: «هذه صديقتي العزيزة الدكتورة عبير، وهذه ابنتها دلال». شعرت به متحفظا. رحب بي: «أهلاً وسهلاً دكتورة عبير، فرصة طيبة». وقال: «شروق تكلمني كثيرا عنك». ونظر صوب دلال متوددا ومادا يده لها: «أنا طالب الرفاعي، زوج الدكتورة شروق». (ص ١٢٠+١٢١). هنا عبير تتحدث عن لقاء عابر ووحيد مع طالب في الرواية، ولكن هذا لا يمنع أن تكون قد حدثت لقاءات أخرى لم يرد ذكرها في الرواية. بل على الأرجح أن شروق هي التي تولت الحديث عن عبير لطالب كي يستعين بالكتابة عن عبير، والأخيرة لا تستبعد ذلك: (هل أخبرت شروق زوجها عن مشاكلي مع جاسم. ص ١٣١).

وعبیر مدركة لدور طالب ككاتب: (ما قرأت شيئا لطالب الرفاعي زوج شروق من قبل. لكنني سأقرأ روايته التي يكتبها. سأرى كيف روى الحكاية. ص ١٢٠). ولا نعرف كقراء هل عبير شخصية واقعية استوحى طالب الكاتب شخصيتها؟ وفي حال كانت كذلك فهل قرأت هذه الرواية (سمر كلمات) وهل انصفها طالب برأيها؟

دلال

دلال هي الشخصية الوحيدة في الرواية التي لها فصل يخصها وليس لها علاقة مباشرة مع طالب، سوى لقاء عابر. لهذا سنتجاوز التحدث عنها تفصيلا.

مع الإشارة إلى أنها لها علاقة مباشرة مع الذين يعرفون طالب وهم: سمر خالتها، وعبير أمها، وجاسم أبوها.

ريم

ريم تبرز في الرواية منذ الفصل الأول لتتأخر سمر بطول الرواية المطلقة، فهي لم تكن مجرد شخصية كغيرها، لهذا لن أقدمها عبر الفصل الذي يخصها فقط -كما فعلت سابقا- بل سأتناولها من خلال الفصل الذي يخص طالب أيضا، لأن شخصيتها غير مستقلة عن طالب فحسب، بل شخصيتها تتبلور من خلال فصل طالب أيضا.

تبدو ريم للوهلة الأولى أنها مقحمة في





ريما يتماهى طالب الكاتب مع ريم الشخصية عن طريق لعبة متخيلة تنفلش في السرد على مداها

طريقةها، وسأجعلها تساعدني على الوصول إليك. (ص ٢٢٩). ولكننا سرعان ما نكتشف لاحقا أن ريم شخصية أكثر تعقيدا مما قد تبدو: (علاقتي مع طالب وحدها تخصني كاملة. هي من تخطيطي وتديري، وربما لهذا أستمتع بها وأعيشها بطريقتي الخاصة. ص ٢٣٧). وكأنه هنا يتحول طالب الكاتب إلى شخصية -وان كانت غير مكتوبة في رواية- لدى ريم المرأة الحقيقية خارج صفحات الرواية!

وربما يتماهى طالب الكاتب مع ريم الشخصية عن طريق لعبة متخيلة تنفلش في السرد على مداها، وهنا تبدو ذروة العلاقة الإشكالية تفتح على احتمالات لا يمكن التنبؤ بها. هذه العلاقة الإشكالية يمكن عكسها أيضا لتكون أكثر غموضا أيضا، فريم المولعة بالقراءة تحلم منذ صغرها أن تكتب رواية، ولكن هذا لم يتحقق نسبيا إلا عندما يعرض عليها طالب أن تشاركه في كتابة رواية تكون هي أحد أبطالها: («هل تمانعين بأن تكوني إحدى شخصيات الرواية؟». استغربت سؤاله، فعلق هو: «سيكون اسمك ريم في الرواية، وستكونين صديقة لسمر». ص ٢٢٩). وهذه الرواية هي الرواية التي بين أيدينا: (المشاركة في كتابة الرواية هو أكثر ما جذبني لطالب. شعرت أنني أدخل عالما جديدا وسعريا طالما حلمت به. وأنتي أخوض تجربة ممتعة تخرجني من الفراغ الذي أحيا به. ص ٢٢٥+٢٢٦). ألا يمكن هنا اعتبار ريم القناع أو الوجه النسائي لطالب الذي يتماهى مع بطلاته إلى حد بعيد؟

لكن هذه العلاقة الملتبسة بين ريم وطالب تزداد تعقيدا: (أحيانا أشعر أن طالب الذي أعرفه وأكلمه، ليس هو طالب الذي أقرأ له، واتساءل: «أيهما

نسيج الرواية: (سمعت سمر تأتي على ذكر صديقة لها اسمها ريم، شخصية لم أكن قد خلطت لها، شخصية جديدة راحت تتخلق أمامي. ص ٤٢). بل طالب الكاتب جعل سمر تذكر اسم ريم أمامه، ربما لأنها بطلة الرواية التي ألهمت طالب الكاتب هذه الرواية: (في غمرة سروري، أسرعت أكتب مشاهد جديدة من الرواية، كي أستطلق سمر مزيدا من المعلومات عن ريم. كنت أبقى منتبها أسجل ملاحظاتي حول ما تقوله: «ريم متزوجة ولها ثلاثة أطفال». كنت كلما كشفت سمر المزيد من أخبار ريم، أزداد لهفة إليها وتعلقا بها. ص ٤٣). ونلاحظ هنا أن طالب الشخصية أحب ريم دون أن يراها، وبذلك يستبق طالب الكاتب الأحداث التي تجري مع طالب الشخصية لأنه بالطبع هو الذي رسم مسبقا وجهة سير أبطاله: (راقت لي الفكرة: كاتب روائي يُعجب بإحدى شخصيات روايته، ويسعى للارتباط بها. وأحدث نفسي، قلت: «سأتبع نداء قلبي». ص ٤٣).

ثم يقترح سليمان على سمر أن تقدم أحد كتب طالب إلى ريم كمدخل للتعارف بينهما: («لماذا تريد التعرف على ريم؟». سألتني سمر، ودون تفكير أجبتها: «أكتب رواية جديدة وأعتقد أنها ستساعدني». ص ٤٤). ولكن لماذا أجاب طالب دون تفكير؟ فهل هو يخدع سمر؟ أم يخدع نفسه؟ وهل هذه المخادعة نتيجة متعمدة من طالب الكاتب؟ أم نتيجة زلة قلم لا غيره؟ وهذه التساؤلات ترد إلى ذهننا عندما نقارن بداية علاقة طالب مع ريم في فصل طالب مع ما ورد في فصل ريم: (بالصدفة وقع في يدي أحد كتبه، فأعجبني أسلوبه. بحثت عن عنوانه الإلكتروني وبدأت بمراسلته، وسرعان ما نشأت بيننا صداقة. ص ٢٢٦). فمن نصدق هنا؟ طالب أم ريم؟

قد نرجح أن طالب الكاتب تقصد هذا التناقض، كي يقدم شخصية باعتبارها مستقلة بذاتها، بغض النظر عما جرى بالفعل. وربما تعرف طالب الكاتب على ريم عبر الأيميل، ولكنه اختار في الرواية أن يتعرف عليها عن طريق بطلة الرواية سمر التي يفترض أن تكون محور أحداث الرواية كلها.

فيما بعد لا نجد تناقضا آخر في الأحداث التي ترويها ريم أو طالب، ولكننا نجد رؤية ملتبسة إلى حد بعيد: (لا علاقة لي بحياتك الواقعية، سأرسمك على الورقة شخصية أخرى. ستكونين ريم صديقة سمر. سأتعرف عليك عن

طالب الرفاعي الحقيقي؟ ومن منهما صديقي؟». ص ٢٢١). وهنا يختلط الأمر على ريم بين طالب الكاتب وطالب الشخصية، ثم يتسع هذا الخلط لدى ريم ليشمل الكلام الذي يقوله طالب دون أن تفرق بين طالب الكاتب وطالب الشخصية: (أحيانا أتصور أن طالب يبثي كل ما يقول لأنه كاتب، ولأن الكلمات والجمل هي لعبته الأسهل. لكنني أكثر من مرة اعترفت لنفسي بأنني سأعشقه حتى لو كان كاذبا. سأعشقه حتى لو كان حلما ابتدعته ليشغل قلبي، ويعطي طعما ومذاقا حلوا للحظتي. ص ٢٣٨). ثم تنفلش هذه الإشكاليات على مداها الواسع عندما تشكك ريم الشخصية - والتي لا تستطيع في الرواية أن تكون غير ذلك - في شخصية طالب: (في أحيان كثيرة تشملني حيرتي: «هل هناك في عالمي شخص حقيقي اسمه طالب؟ أم أنني نسجت كل ما أعيش به على هامش قراءتي لكتاب أعجبت بعوالم كاتبه». ص ٢٢١). وهنا يبلغ المتخيل السردى ذروته في لعبة غرائبية انفتحت على مغامرة مدهشة.

ولكن سرعان ما تقطن ريم إلى واقعها، أو يجبرها طالب الكاتب على هذا الإذعان، إذ تقول: (طالب هو الذي بعث الحياة في وجودي، مثلما وهب الحياة لسمر وسليمان وعبير ودلال، شخصيات روايته الجديدة. ص ٢٤٤).

ثم ينتهي فصل ريم واللقاء الجسدي بين طالب وريم لم يتم.

فهل أراد طالب الكاتب أن تبقى هذه العلاقة ورقية درءا للشبهات وكيلا يورط نفسه بهذه العلاقة أمام القراء؟ وبذلك حرم طالب الشخصية من اللقاء المضروب، وان أبقاه قائما على الورق، وبذلك عاد طالب الكاتب للفصل بدقة بين الواقع المعاش والمتخيل السردى.

خاتمة

(سمر كلمات) رواية إشكالية على صعيدي الشكل والمضمون، ومن هنا أتى تميزها، حيث تصبح رواية قيد الإنجاز في كل قراءة، وليست منتهية للقارئ، مما يفتح احتمالات عديدة تجعل فعل القراءة شريك في الصياغة الروائية.

وهي بلا شك نقلة مهمة في التاريخ الأدبي للكاتب (طالب الرفاعي) كما تسجل له بصمة خاصة في تاريخ الرواية العربية.

في ركاب الماروق

د. سهند بيبيزيت *

كان عمر الخليفة الثاني يمثل ولا يزال نموذج العدل في الحكم الرشيد الذي بحثت عنه الأمة منذ وفاة رسولها. فقد بلغ منه الأمر أن طلب من الرعية محاسبته على أفعاله وبذلك شكل سابقة لم تنكر: لأن فقهاء السلطان بعد ذلك برروا طاعة الحاكم حتى ولو كان جائراً فظلت العلاقة بين الراعي والرعية أسيرة النص المشوه الذي قرر تلك العلاقة ورسخها في الوعي: بسبب نصوص فقهية وضعها الفقهاء لتبرير أفعال السلطة والتي جاءت تحت عنوان «وجوب طاعة الحاكم ودرء الفتن ووحدة الجماعة».

وبفعل تلك العلاقة التي استحدثها الفقهاء ظلت صورة العلاقة بين الراعي والرعية أسيرة تلك النصوص المشوهة، حيث ألغى الفقهي الملموس استحقاقات كثيرة كانت واجبة من ناحية الطبيعة السياسية لأي نظام. ليضل الحضور للنص المحدد في شكله الأول لنموذج الحاكم أو الخليفة بما يجتمع فيه من صفات فقط دون النظر للأفعال، ونتج عن ذلك فشل الفقهاء في طرح نموذج مؤسساتي كما انعدم التمييز بين دور الفقيه والفقه.

هذه المقدمات تساق عند مصادفة وقائع تاريخية تؤكد أن نموذجاً من الحكام المسلمين كانوا أكثر تقدماً من الشارع أو صوت الفقهاء. ففي كتاب «الجليس الصالح والأنيس الناصح» لسبط ابن الجوزي يرد ما يلي: «بعث أبو عبيدة عامر بن الجراح ومعاذ بن جبل إلى عمر بن الخطاب رسالة جاء فيها: سلام عليك أما بعد، فإننا عهدناك وشأن نفسك لك مجتهد، فاصبحت وقد وليت أمر هذه الأمة أحمرها وأسودها يجلس بين يديك الشريف والوضيع والصديق والعدو ولكل واحد حصّة من العدل، فانظر كيف أنت عند ذلك يا عمر، وإنّا كنا نحدث أن أمر هذا الأمة سيرجع في آخر زمانها أن يكون أخوان العلانية أعداء السريرة وإنّا نعوذ بالله أن ينزل كتابنا منك سوى المنزل الذي نزل به من قلوبنا، فإنما كتبنا به نصيحة لك والسلام. فكتب إليهما عمر: من عمر بن الخطاب إلى أبي عبيدة ومعاذ: سلام عليكم، أما بعد: فإنكما تذكران أنكما عهدتماني وأمر نفسي إليّ مجتهد، وإنّي أصبحت قد وليت أمر هذه الأمة وذكر كلامها، ثم قال: فإنه لا حول ولا قوة عن ذلك لعمر إلا بالله، وذكرتم أنكما نصحتما، فلا تدعنا الكتابة إليّ فإنه لا غنى لي عنكما والسلام».

بهذا الموقف يختصر خليفة المسلمين الثاني شكل العلاقة بينه وبين الرعية، وبهذا المشهد يبدو صحابي جليلان أكثر تحسباً عند إرسال رسالة خليفة المسلمين يذكرانه فيها بمسؤولياته، ويختتمان رسالتهم بالخشية من أن يقع كلامهما بغير غاية النصيح، فيما يبدو الخليفة الموصوف بالشدة أكثر انفتاحاً ورغبة باستمرار الكتابة إليه من الصحابة والفقهاء.

لقد قادت العلاقة بين الفقهاء والسلطة إلى معضلة نتج عنها خطاب فقهي سياسي مرعوب من السلطة، ظل عاجزاً عن النقد، كما عجز عن تقديمية النموذج الآخر والمشروع البديل، فانتج ذلك بنية فقهية سياسية مفلسة، فبين تقديمية عمر وخوف من رغب بتذكيره بالإصلاح وعبر فصول مثالية من المشاهد لولاة الأمر مع رعاياهم تتأكد الأزمة. ولكن الأسئلة التي تظل ماثلة تكمن في صيغة من يتحمل مسؤولية التردّي الفقهاء أم السلاطين، الشواهد التاريخية التي تحفل بها الكتب تفيد بأن الأزمة كانت ولا تزال أزمة فقه سياسي وليست أزمة فعل سياسي وحكم.

قصر كدرحك

نبر سدر خلف

فكرت يوماً

أن أزور قصيدتي

فلمحتُ دمعي عالقا

بثياب محنتها

وكانت زبدة الكلمات

تحبسُ في معاجمها الكثير من القديم

ليفلت المعنى النحيف

من الحداثة

حاولت روعي انتقاء حنائم الياقوت

من النور تشهى صباحها،

ورأيت نفسي في أزقتها

تحاول أن تكون نفسها،

ورأيت في محراب نكبتها

هدى شارباً

ونواح ساقية

يقي أطيّار نهر الروح

من برد ضريير الحلم

يسكب أنبل الأشواق في روعي

ويزرعني على أطراف مملكة الرحيق

ضريير وقت لا يكل

ولا ينام.

ورأيت ما لا يستطيعُ العشقُ

أن يحصي خسائر ورده

المطعون بالفسق المحلق

في ارتباك الريح،

المخ في سويداء الحروف

أرامل الأفراح

زنقة الوداع

وأبجديتها الخبيثة في رواق الجرح

زملني نداء شحوبها

بمسيل غيم قائم الأضواء

زاوج بين غفلة دمعتي

وملوحه الأرض السقيمة

بارتفاع الضغط،

عمر حزنه المكبوت

فوق ركام قلبي

والقصيدة ما تزال

حبيسة النهر العقيم

تحت خطوتها الكسيحة

نحو انهداء الكلام.

ستفيض من قلبي الحروف

واشتهي قمرأ صغيراً

سوف يكبر

عندما أحياه من غيري

سبكبر بعد عام

أو أرى شبيهي قبالة

يدون ذكريات

لم يعشها بعد،

ثم يلم صمتاً

لم يجد شيئاً كنكته

يدور بنبضه الصافي،

سيصغر قلبي المخزون بالكلمات

حين تفيض كل ورود وجهك،

أنزوي خلف اللغات

لكي تفسرنني جهات القلب

كي تحمي هواء حنينها

حمى القصائد،

أنزوي متابطاً أيامي الأولى

وحبر خسارتي

متابطاً ذكرى الحياة

فربما ستعيدني نحو الطفولة

عالمًا بالحلم أكثر

متخماً بالحب..

أصفي..

أو أرق من انتماء غزالة

لقطيع أيتها

وصبح دعائها.

أهديك هذا القلب

ليس لأنه من صنع نبضك

إنما ليزيح عن درب الهطول

غيوم أحزاني،

سألفت ما تخبئه عنايتكم

إلى حلم يخبئه كلام قصيدتي

من مرمر في السر

يفتك في مهابته

سقام رحيقه الأعلى،

سأفصح ما يخبئي عن المعنى

وأخرج هاجسي السفلي من تابوته

وأطير نحوك عاشقاً أو شاعراً

أو حارساً متبركاً في توبة

منعته أحوال الطريق

من الوصول

ورمل حزن غارق

في جب محنته

لأقرأ كنهك المغروس

في ليل انهدامي.

فكرت يوماً

أن أزور قصيدتي

فرأيت عمري شاحباً

في بابها الخلفي

قلت: هل القصيدة تنحني؟

كي ندرك الأسرار في صلواتها

وخشوع تفعيلاتها

هل نصف قلبي

في شوارعها حريق هائل؟

أم نجمة*

تنعى سماء سؤالها؟!

جربت يوماً

أن تقود قصائدي دمعي

وقلت: أنا وأنت

يشد بعضهما

زمام سقوط صاحبه

فقلت: لست مثلك

لست مثلي

قد أنام

وأنت توقظ نفسك العمياء

لاستحضار نكهتي الفريدة

أو لإنشاء المعاني،

غير أنني لا أرى غيري

فهل ستصير غيرك؟

قلت: ويحك!

أنت لي

وأنا كانت

وأنت أنتي المديدة

أنت

أنت نداؤها

.. وأنا خريف الصوت

أحرق هالة الكلمات

حزن النهر

أوجاع النوارس

سكتة الأحلام،

باب القلب أفتحه

واسكن ناسك الغرباء

في جنات: أصعد

ثم نصعد

نحو ما لا يستطيع البعد

أن يجد انتماء مفرداً،

كالنصر يفتحني

وأركض بعده شجراً طويلاً

من مرات لا تحد

ولا تقال

«معنى» هو الدمع الكثيف

هو جار قلبي

واحد من عشرة

أنا لا أبشرهم بشيء

إنما الأرض الصغيرة

وهي تندف ظلها

وتهيل حسرتها على دماً

ستشئني

وأصعد هامة الذكرى

لتحميني

وتعصمني من النسيان.

.. جار علي

وجه صغار روعي

فانكشئت علي

صرت أنا الذي باعدتني عني

فأحرقني السؤال

وأنت يا قلبي كفيف!

حتام يصمت في

قذيل كثيف الجرح

ياخذني إلى درب

يغربه انتظار غامض

ياوي إلى القى يسافر في تعلقه

بأشباح تبادلني سواد الفهم،

تفتح قبلها

نهر عميق الحزن

في ليل الخيال؟!

دمع يلغزني

كبيت الشعر

أسكنه،

فتهجرني بنات خياله القزحي

تخرج من تويجات الكلام تساؤل

يفضي بما في صمته المهزوم

تأويلاً حدثياً

رحيقاً ناعساً

أملأ قتيل البوح

ناقوساً يلمّ خوابي الأعراس

يهطل فوق أرض الشجر

ياقوتاً....

بلابل من قرأت أخضر المسعى

سلاماً بارداً

مطر انحاسياً

نفيض على شذاه الأحجيات

مقام الصدفة

عبد السلام بومدي

-1-

في حضور الضباب على وجهه
ورحيل السني
مسي سيب غامض كأنفضول فكلمته:
كيف حالك ياسيدي؟
قال لي:
ما يمر بك أنت يمر بيالي
لماذا تحاصرني بالسؤال
وحالك ياسيدي هي حالي...؟
حباك أعرفها:
حدثنا.. حدثنا..
موعدا.. موعدا..
سفرا.. سفرا..
سكنا.. وضا..!
وقصائدك الغزلية أحفظها كلها:
جملة.. جملة..
مقطعا.. مقطعا..
فرحا.. فرحا..
شجنا.. شجنا..!
هل تريد الدليل هنا؟
قلت:

سكب على سمعي مقطعا من قصيد
«داف و بول»
فدخلني في مقام الصدى بالغنا

.. ورأى الثعلب المخفى في لباسي
هنا

جسدا نائما في الحليب
رأى حبتي صدرها
تسبحان بتاجيهما في السني
فدنا من بسايتينها وانحنى
فجنى ما جنى.. فجنى..»

قلت:

أنت تجيد القراءة أفضل مني
كانك صاحبها أنت
لكن حفظك يا سيدي لا يهز انبهاره
لأن القصيدة منشورة في كتابي
(...)

-2-

فقال:

إذا كنت تهوى الصعود
على سلم الدهشة الأبدية
صغ جملة في ضميرك دون كلام
أقل لك ما قد نويت...!
أجبت:
اعطني مهلة كي أصوغ العبارة...!
(.....)
والآن قل ما نويت!
تأملني كالذي يخلق الصخر بالانظرات
على بعد مترين،
أدخلني في مقام الصدى معلنا:
قد نظرت يمينا..
نظرت شمالا
و خاطبتني في الخفاء
«منى تستطيع الذهاب إلى مبتفك
جنوبا
لأضي إلى مبتفك شمالا...؟»
صرخت:
كفّال دخولا إلى داخلي كالداخل

كأنك ضابط حالتي المدنية و العاطفية

أنت تطارد أسرار عمري

و نفسي في حركات الشفاه

و في حركات اليدين

و في قسماات الجبين

و في ذبذبات الجفون

و في نظرات العيون

كمن يقرأ الغيم قبل سقوط المطر

-3-

قال:

نخلق بوابة الكلمات

و نفتح بوابة الصور المستعادة

لا.. لن تصوغ كلاما بنفسك داخل

نفسك..

لا.. لن تحرك عينيك أو شفطيك..

تأمل فقط

و عيناك مغمضتان على حدث

ضارب.. ضارب في ظلال الصبا..!

قلت:

هات الدليل إذا كنت تعرفني:

حدثا.. حدثا..

موعدا.. موعدا..

سفرا.. سفرا..

سكنا.. وطننا..!

... و انعطفت إلى ذكرياتي أرى ولدا

أرعنا

(.....)

ثم أدخلني في مقام الرؤى معلنا:

قد تأملت صفصافة في شمال الشمال

تسلقتها و ارتقيت إلى عرشها في

صباك

جلست تراقب أترابك الداهيين إلى

البحر..

حتى سقطت على الظهر أرضا

أصابتك ياسيدي حبسة في الكلام..

راك بحدس الخيول العتيقة خالك

جاء على ريحه يسبق الموت و الوقت

ناداك.. ناداك.. لم تتكلم..

فمسد.. مسد صدرك حتى نطقت..

نهضت.. مشيت إلى حلمك المشتبهى

هاجسا:

رجع الولد الفوضوي إلى أمه

رجع الخفقان قويا إلى صدره

رجع النفس الملحمي إلى نايه

فانطلق يا غناء!

سرت في خبايا دمي رعشة

هي لا تشبه الوخز الكهربائي

أو رجفة الزمهرير

و لا هي مثل برودة حمى..

انكشئت.. انكشئت..!

انسحبت إلى داخلي كالجنين..!

أجبت:

صدق.. صدقت..

و طاردتني من تلال الكهولة حتى

دروب الحليب

فمن أنت ياسيدي؟

-4-

قال:

قبل الوصول إلى دهشة الدهشة

المشتهاة

تأمل بروحك صورة فاتنة

أنت تعشقها اليوم

أو كنت تعشقها من سنين

أقل لك من هي..!

حلقت كالضوء

في ومضتي دمعتي مقلتي

من أدارت بنظرتها كوكبي

حول كوكبها زمنا..

ثم أدخلني في مقام الرؤى معلنا:

قد تأملت وجه فتاة تسمى مني

كنتما عاشقين،

على مقعد واحد

تجلسان معا

تكتبان معا

تدرسان معا

وعلى مقعد واحد في جنان الهوى

تقطفان لذيذ الجنى علنا..!

قلت:

لن أتأمل أكثر فاذهب

أو أخلع ضبابك أنت هنا..!

فرمى يده في يدي ثم قال

كأنه يدخلني خطوة.. خطوة في مقام

الهناء..

لو تأملت أنت هناك

تأملت يا سيدي ها هنا..!

لو صرخت على بعد مليون ألف

سنة..

لسمعت صراخك أنت هنا..!

لو جرحت ذراعك أنت هناك..

لسال دم من ذراعي هنا..!

فانتصر للجميل..

ولا تلتمس للندى ثمنا..!

-5-

ثم قال:

ألم ترني هكذا ذات يوم بعينيك؟

قلت:

... ولا في المنام

فقال:

ستعرف بعد قليل بأنك كنت تراني

وتعرفني من زمان

فقلت:

أنقصد: لست سوى نسخة منك أنت

ومرآة نفسك أنت

و ناقل صوتك أنت؟

فخاطبني:

لا أحب الشبيه

كما لا أحب انشطاري إلى صورتين و

صوتين..!

خاصرته: أنت من أنت.. يا أنت..

لا أنت أنت.. ولا أنت لا أنت..

من أنت أنت..؟

فقال:

تأمل ملامح وجهي

(.....)

تلاشى الضباب على مهل بيننا

فبدأ وجهه ناصعا.. ناصعا في

حضور السنن

ارتجفت.. ارتجفت..

و أبصرت نفسي أسبح في داخلي.. في

دموعي..

و أصدعد.. أصدعد مني على قدمي

وأخرج.. أخرج عن صفتي إلي

بهيا.. نقياء..

نطقت:

عرفتك في ذروة الدهشة الآن يا

سيدي..!

أنت أنت الذي كنت تدخلني

في مقام الصدى بالغنا

ومقام الرؤى معلنا..

أنت أنت الذي صرت تدخلني

في مقام الهنا

أنت أنت الذي أتامله

هو هو أنا..!!!

ثروة

سُرني العنيزي *

أن أذهب أبعد ممّا يحتمل القلبُ
أن أستقبل الرذاذ عارياً من الدنيا
وأزهر في شقوق الحلم
لقطعان الضوء المنحدرة من مسكيلياني
ليديها
لباقة الأمواج في عينيها
أبسط ذاكرتي مثل كتاب مهجور وأقول
أعيني الآن أينها الكلمات
فقد أضعتُ الدرب إلى
حكايا جدّتي

الدائرة
من زمان
وأنتِ تقلّب وجه الليلِ
تقيس العمر
بما يتساقط أو يتفصّد في الكلمات
كانَ علقْتُ دمعاً بصباحك
لا تستفيق على غيمة أبداً
مغلق كالبداية خطوك
والنهايات مرجاة كلها كالحياة

خرخرة
أمزق
صف...تي
أطل
على
ما
تبقى
من
المفردات
.....
.....
وابكي..

شاهدة
ليس أكثر من شاعر
سائح كالخرافة في قفر أيامه
قلبه ثقب ناي على شفة الريح
خطوته موجة لا ضفاف لغربتها
ويداه تسيلان في حضن أحلامه
ليس أكثر من شاعر
ليس أكثر...

بالغول والجن.. والدندنة
ربّما
كان ذاك الغريب
أنا

مصافحة
أصافحُ فيك
أنا ملّ عشاقك
واحداً
واحداً
لا تربحي يديك
سريعاً إذن
هناك حبيب جديد
أنا لم أسلم عليه

أضطهاد
أرجوك
لا تبسّمي
لأننا أعزل
ووحيد

إطار
داخل المسرح البلدي
رأيتُ المقاعد شاحبة
وهزلاً كنيفاً..
على الجدران
ربّما فاض عن حدّه الوجدُ
أو ربّما انحدرت زهرة
وانحوت في شقوق المكان
ربّما..

منذ أن هبط الليلُ
وانسلخ العاشقان

حنين
للقيمات التي كانت نعلمني

اعتراف
غداً
عندما يخلع القلب أغلاله
أقول لها..
ما تحجّر في بحة الصّوت
من كلمات
أحبّت..
لا شيء يهتصر الرّوخ
دونك
لا طفل..
لا شعر..
لا خمرة..
لا طير..
لا كائنات
لماذا إذن
يا خلية تبهى لماذا
أحبك
والحلم أضيق من
ذرة
الرمل
فوق
خريف
الحياة
غربة
خلف شبّاك دمعها
كنت أبصرته خائفاً وحزينا
كضفدع عصيّ..
يروضه الأمل

حجر الغربة

الطيب طهري *

يجلس في عمق النقطة
في أول سطر الماء
ينتهجى شفتيه / الخيبة
والرغبة في كفيه
منابعة
و قليلا من ملح فواجهه
ثم.. بطيئا يتمدد في..
ورقا..
أصداء

يجلس ثانية في آخر سطر الماء
تندفق حالته جيما.. راء
يسحب ساقيه / الرمل
تراب الرهبة
حجر الغربة.. في الركبة
وبياض الورق / الأسماء
+++

يجلس بين البين.. غريبا..
يتشمم صخر الليل
عناق البجع المترجل قامته
ورذاذ الكلمات
... ثم.. بعيدا يرسل برق اللحظة
خمر النار
وجمر الصلوات
... وبطيئا.. يجمع فوضى الأفلاك /
الأنحاء

كان الطفل حزينا
كان الحجر الصاعد سر السر
وكان دمي يتألف حقا
وسواعد تنهض من غفوتها
ورذاذا لصهيل البرق يجده خمرته
شرفات القادم من وحشته
طير الزعتر
رمان الجبل المتواصل حلم مواجهه
... كان الطفل بعيدا
كان الطفل سعيدا
مرت سنوات

أو
أحجاز
مرت جدران
وشوارع بلهاء
وسهول تنأى في الرمل
سجون تتجدد
ومرايا تترمد في العمق
وأوكاز
مرت حشرات

أو
أنهار
أرصفة ملاذي بالتيه
نوافذ مشرعة
ورحيل لا يبدأ.. لا..
وقميص مبتل بندي الأزهار
وأشجار
كان الطفل وحيدا

.....
.....
أمحلت الأرض
ودار الفلك
وغيم شجر الليل
رمى الونز الآخر فسوته / رجفته
... ما مر غريب يبدأ خطو مداه
... كان الطفل

وكان دمي يتدفق جمرا
ومكان
جبرا للدار
وأعمارا أخرى
وبحيرات لسراب الأقمار
كان دمي يتدفق ملحا
كفي تتراجع رمل سواضه
قدمي تتعدد
والرياح تجر شوارعها
تتردد سرا لفواصله / الضمت
نباق الليلة

يرد النار
وبعض هشيم العشب
الوتر المترصد رحلته
والأكفان
صلصال القدم العرجاء
الحيرة
والأسفان

كان الطفل بعيدا.. يركض في الطين
شتاء للعرشة
ثلجا لمتاه الأمس
أو اليوم
حصانا يتخبط في الأبيض
حما مسنونا.. وغبار
... ثم.. حزينا يرسم للبدء دواثره
للخط الممتد إلى الخلف توابعه
للماء العتمات / الأحجاز
... كان الطفل

وكان دمي ينهجي لهث الموجه
ريج البجع الحائر
ماء الأوتار
+++
مرت قطرات
أو
أسوار
مدن.. وقرى

وقوافل تشربها الصحراء
حروب تترقد إلى الأخضر في
ورياح من وتد الخيمة
حظب من شفة البحر الهائج
قدر من حمماتي
وأصابع قطعت
سفن.. تاكلها النار
+++
مات الطفل
وجف دمي
ونبات في الرمل الأشجار

الطفل مدانا
ولامي هذا الورق القفر
أصابع كفي الأشجار

شاعر من الجزائر

ذلك الآخر في رواية سالم العبد (هذيان المرافئ) ١ وفي رواية أسامة الفروي (المشعوف) ٢.

بعيني الطالب اليمني عمر، ترسم برلين في الرواية الأولى مدينة كامدة تجمعها بكريستين وكونسي: الأولى كحلوم غامض متخن وروح فقيرة، والثانية كفسوة باردة تضارع السماء الألمانية الكامدة. وقد بهرت كوني عمراً بقسماتها الآرية حتى جعل منها أنموذجاً يجمع خصائص قومها. ومن برلين إلى بوتسدام إلى لايبزج تتعزز صورة الآرية كامراً قوية متسلطة، تدفع الرجل ببرود رخامي إلى الشعور بالصفار. أما في رواية (المشعوف) فيترسم الآخر الألماني بعيني الطالب السوري قدموس الحسين، عبر علاقته بكلاوديا التي أنقذته من معايشرة البغايا. وسوف تتوسل الرواية صيفتي السؤال والخطابية لتجلو صورة الأنا وصورة الآخر الملقوعتين بالجنس المشبوب، وليس ذلك وقفاً على قدموس وكلاوديا. بالإشارة إلى علاقة المصري حنفي بمعلمته الشابة الرومانية. كما أن ذلك لن يتستر على ما يعده عورات الآخر، وإن كان سيجعل من موطن الآخر الألماني في النهاية ملجأ الذات الهاربة من فساد وعسف وطنها.

في رواية ذو النون أيوب (وعلى الدنيا السلام - ١٩٧٢) تجمع فيينا بين الآخر الألماني الصحفي مارك وبين العراقي السياسي الهارب حميد. وتصور الرواية تعاطف مارك مع العرب. وإتقانه العربية. ودعوته لصديقه ماريانا إلى مشاركته موقفه منهم، وهي التي تكرهمهم. ويفضح مارك هيمنة الرأسمالية على الصحافة الغربية، ويظهر كـ «جمل أوروبي يعيش في صحراء التمدن» أو مثل كرة تتدحرج في الحياة دونما هدف أو مستقر، ولعل ذلك قد ضاعف من تعلقه بالكتابة التي يشبهها بالمرض المزمن.

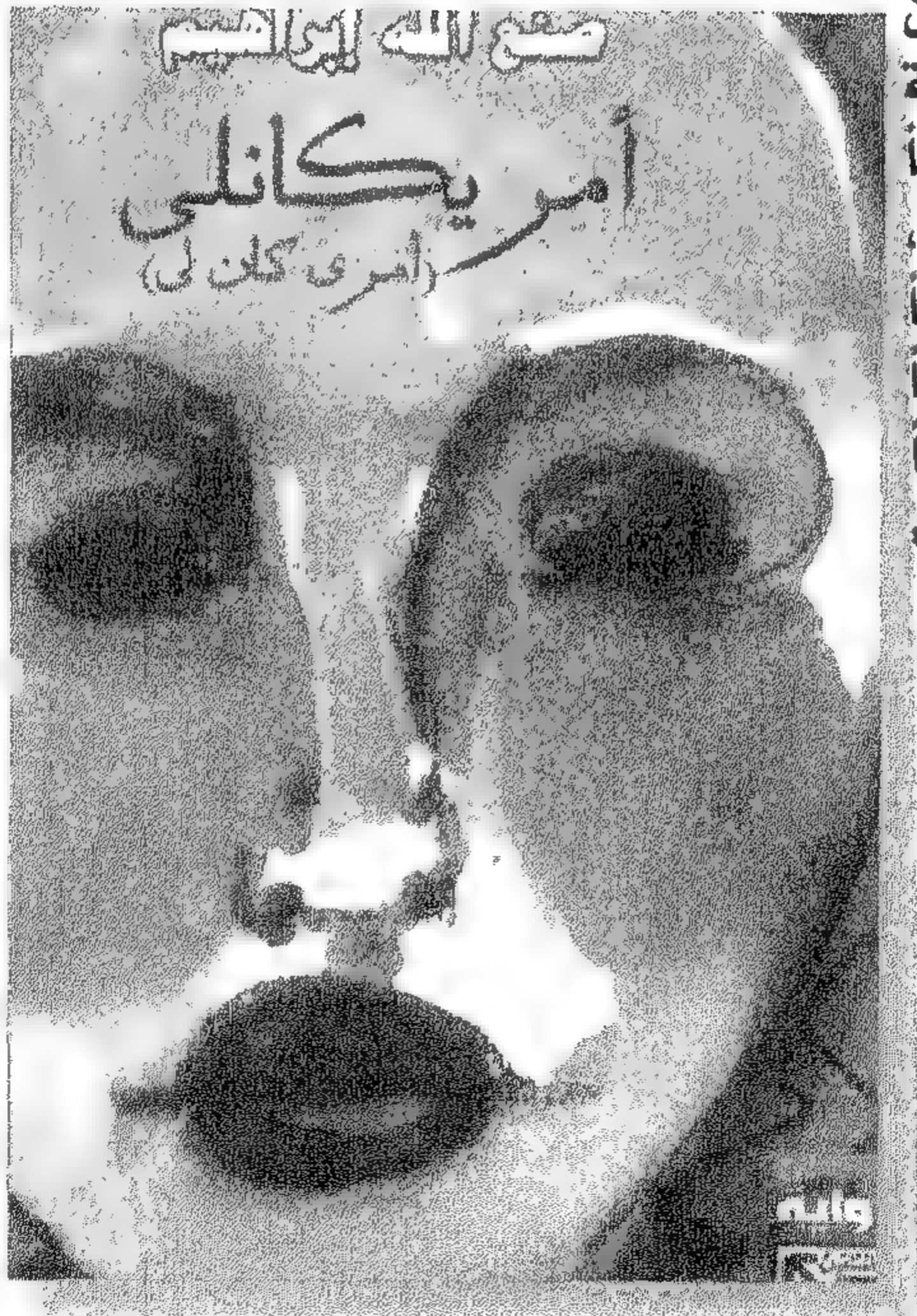
٢. الآخر الإيطالي:

ربما كانت المغامرة الفنية لرواية عمارة لخصوص (كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك) ٢ من أكبر وأبهى المغامرات الفنية للرواية العربية المتعلقة بالآخر بعامة، وليس بالآخر الإيطالي وحده، والتي تشبك في صورته عناصر جمّة، أولها الإيطالية ستيفانيا مسارو

الآخر يتعدد في صورته الروائية العربية

نبيل سليمان *

إذاً كان حضور الآخر في الرواية العربية ما فتئ يطرد ويتعزز، فقد



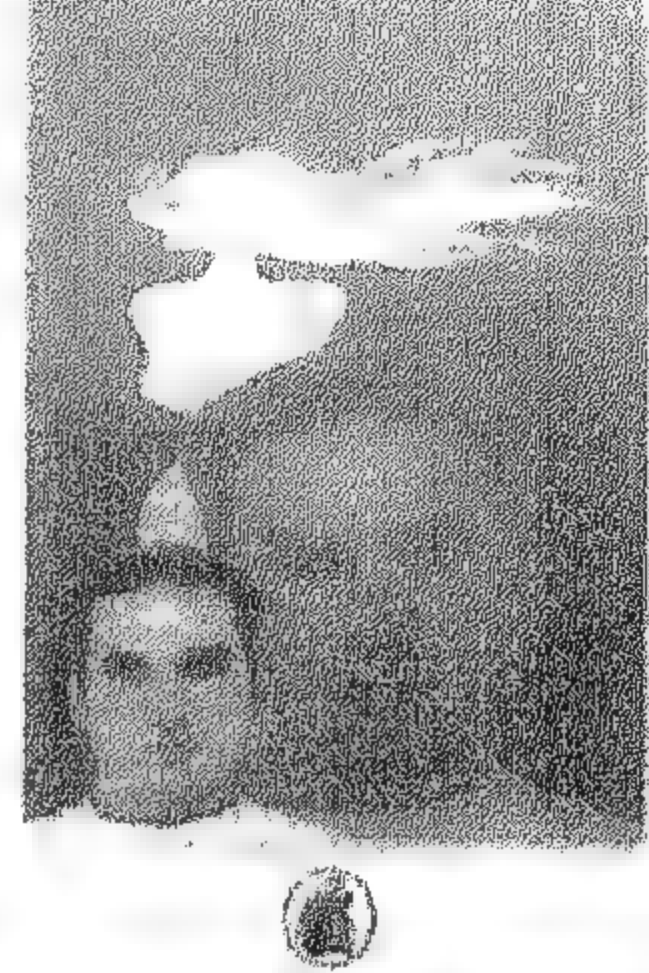
تتميز ذلك بالخروج من أسرار الصورة الروائية للآخر الذي كان غالباً فرنسياً أو إنكليزياً، هبات أيضاً سويسرياً أو أمريكياً أو إيطالياً أو ألمانياً أو إسبانياً كما سيتبين فيما يلي:

١. الآخر الألماني:

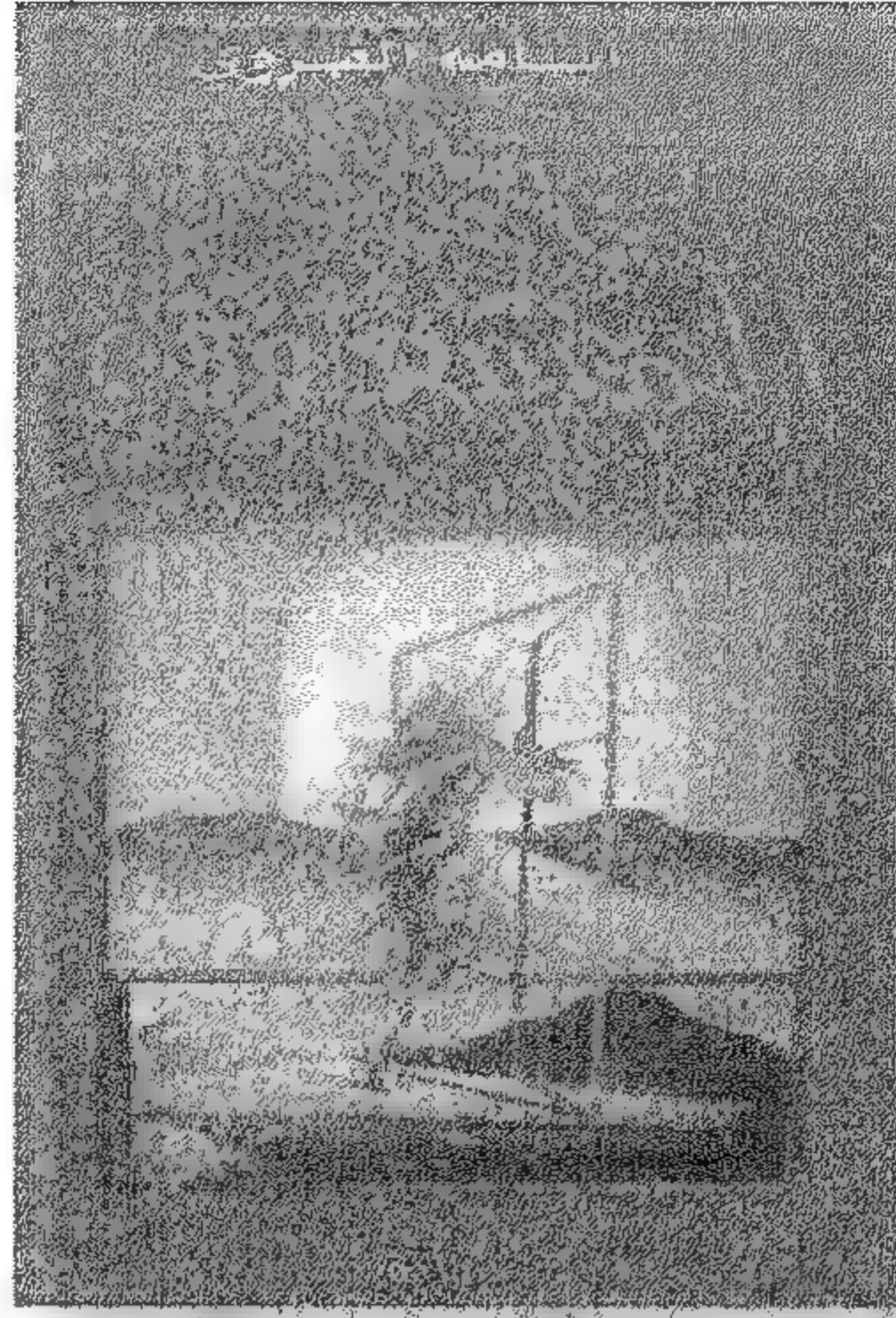
من عهد الريادة الروائية رسمت رواية (تهم - ١٩٢٧) لشكيب الجابري صورة جميلة للآخر الألماني بعيني

الطالب، وهذا ما سيلبي بعد عقود في رواية محمد عيد (التميز)، ولكن بعيني الفلسطيني الهارب من العسف الإسرائيلي. وسيعود الطالب ليرسم

سليم مطر التوأم المفقود



التي علمت الجزائري أميدو الإيطالية وعشقتها، وتنازل من أجلها عن وطنه وثقافته ولغته واسمه وذكريته، وجاء بالخيمة من صحرائه الجزائرية إلى غرفة نومها، مذكراً بمصطفى سعيد في (موسم الهجرة إلى الشمال). وإذا كان حضور ستيفانيا يجعل صورة الآخر أكبر بهاءً، فالنقيض يأتي في حضور بوابة العمارة بتدنا اسبوزيتو التي تنادي بطرد العمال المهاجرين وتمويضهم بـ (أبنائنا المساكين). ويعيني بتدنا نفسها تبدو إيطاليا بلد المعجائب، ويبعدو الإيطاليون شعباً غريباً. أما إلزابا فإبانيان العنصرية التي أضاعت كلبها فتشكو الوحدة من دونه، وترسم تفكك الأسرة الإيطالية وحلول الكلب محل الابن، بينما يخاطبها ابنها: «هذا البيت سجن وأنت سجان وأنا سجين». مع أنطونيو ماريني المشتغل بالتاريخ يأتي بُعد آخر صورة في الآخر، فهو لا يثق بأبناء الذئبة (روما) لأنهم حيوانات مفترسة، وهو يرى إيطاليا بلداً غارقاً في بحر المعجائب «حيث، يا للعجب! كرة القدم تصنع الهوية». ومن ناحية أخرى يذهب سائق السيارة ريكاردو ومفتش الشرطة ماورو بتاريني إلى أن الأجانب هم من صنع مجد روما. وفي رواية عمارة لخصوص هذه آخر غير الإيطالي، لكنه مهاجر أو لاجئ، يتمثل بالإيراني بارويز وبالخادمة البيروفية مانويلا التي تبكي في حضن الذئبة خوفاً من كل شيء. وثمة أيضاً البنغالي إقبال أمير الله والهولندي مارتن، مما يتنوع في صورة الآخر، سواء بالخوف من الذئبة، أم بالصراع مع العنصرية



الإيطالية، أم بالتوحد مع نقيضها الإيطالي أيضاً، أم بتقافة الكاتاشو الشائعة في روما، والتي يعدها الهولندي طريقة في التفكير والعيش تقوم على التخلف والانغلاق، وليست فقط طريقة دفاعية في كرة القدم.

٣. الآخر السويسري

يكرّ الآخر السويسري بالحضور في رواية صباح محي الدين (خمر الشباب) ٤. لكن اللقاء به سيكون في لندن التي قصدها فؤاد وابن عمه وليد ليتدربا على أحدث التقنيات في صناعة الصابون، لكنهما بدلاً من ذلك، يحرثان مقاهي وملاهي لندن ونواديهما الليلية. وقد علق فؤاد بالسويسرية مادي، وهو من عرف باريس قبل لندن، لكن عشقا ماديا استولى عليه، فبات يؤرخ بها: (قبل مادي، بعد مادي). وقد تركزت صورة الآخر في هذه الرواية في شخصية مادي التي فعل بها عشقها لفؤاد فعلة فتبدلت تبديلاً: «قبل أن أعرفه كانت نفسي أرضاً بوراً، تثبت فيها الحشائش والشجيرات القميئة، فأحسبها تحمل الغلال والأثمار، أما وقد ارتوت نفسي بحديثه، فقد غدت حديقة واسعة، ترف بالزهر والشجر والماء، وتصدح بأناشيد الطيور».

بعد ربح، وعلى إيقاع حربي الخليج الأولى والثانية يأتي اللقاء بالآخر السويسري في موطنه، وذلك في روايتي سليم مطر (امرأة القارورة) ٥ و(التوأم المفقود) ٦ الأشبه بثنائية، تتصل أولاتهما بهرب الراوي آدم (العراقي) عام ١٩٨٨ من الحرب

العراقية الإيرانية إلى أوروبا: المخلص المنتظر والأرض الموعودة. وفي سويسرا سيتزوج آدم من مارلين التي تحمل منه، ويخونها مع هاجر بعد ما تطلع هذه من القارورة في اشتغال بديع للأسطورة. وإذا تنقفل رواية (امرأة القارورة) على شرب آدم ومارلين نخب الوليد القادم بما يمثله من لقاء الشرق والغرب، فإن الحكومة السويسرية تصر على ترحيل هاجر، مما جعل آدم يعود إلى حيوانيته، بينما يتفرج عليه الجمهور السويسري الثمل. وقد خصت رواية (امرأة القارورة) الآخر الإيطالي أيضاً بفصل عنوانه (المتاهة الإيطالية) يجمع بين السيري والميتولوجي، وفيه يلتقي بطل الرواية بالفتاة التي سكر معها إبان وصوله إلى روما، لكن الحضور الأقوى سيكون لتوما الحكيم ولتظهيره في اللذة والحياة والأنوثة الصوفية، مما يماهي بين الأنا / نحن والآخر في إهاب الكون كله.

في الرواية الثانية يتسمى الراوي بـ (غريب) (العراقي) الهارب من الحرب والحامل للجنسية السويسرية والمتزوج من مارلين، وديدنه هجاء النحن وهجاء الآخر الذي يبدو في صورته الروائية «ماكينة جهنمية جبارة من الانسحاق المؤدب والمغلف بورق الألمنيوم الملطخ بشعارات الحب والشفقة والتضامن». وفي هذه الصورة تظهر الهيمنة الأمريكية على سويسرا أيضاً، غير أن الرواية تنتهي بأن يغمر الضحك العالم، ويعود غريب إلى مارلين التي تلد، فيهتف غريب بالوليد: «أهلاً بك يا توأمي الحبيب» وهو من كان في يفاعته يصرخ: «لماذا هكذا يا أوروبا تتعاضدين مع أعدائي وتخطفين مع أعدائي مني معبودتي؟ لتذهب إلى الجحيم باريسك ولندتك وجنيفك».

بلعب مضاه للمخيلة تأتي صورة الآخر السويسري في رواية غازي القصيبي (العصفورية) ٧، لكن اللعب هنا ساخر. فالراوي الليطل البروفيسور بشار الغول يمضي إلى زيوريخ سعياً خلف وكالة سكاكين الجيش السويسري، لكن القانون السويسري يحرم على الجانب التجارة والتملك ورمي قشور الفصفص واصطحاب المربيات الشرقيات (القادمات من الشرق الأقصى) بينما لا يحرم وضع نقود





الأجانب في المصارف السويسرية وتقيم الرواية في جنيف «أغرب مصحة في العالم وأغلى مصحة» والتي يلتقي فيها البروفيسور الغول بمشروع الديكتاتور الإسلامي (ضياء المهدي) وبالديكتاتور القومي (صلاح الدين المنصور) ورئيس الموساد... وهكذا تمتع (العصفورية) في الهتك والتعرية والسخرية وهي ترسم هذه الصورة الكاريكاتيرية للآخر، وللذات أيضاً.

٤. الآخر / الغرب الاشتراكي سابقاً، لم يتحدد تعدد الآخر الأوروبي روائياً بحدود الغرب الرأسمالي أو الاستعماري أو المحايد، بل بلغ التعدد ذلك الغرب الاشتراكي الذي دالت دولته بسقوط الاتحاد السوفياتي وكواكبه الأوربية.

تصدر الصور المميزة لهذا التعدد رواية أسعد محمد علي (الضفة الثالثة) ٨، والتي أنبت بناءً موسيقياً ندر مثيله في الرواية العربية، إذ نهضت من الصفر، من العادي ومن المصادفة، وراح البناء يتصاعد ويتعقد بشفاقة ويسر، حتى إذا ما بدا أنه قد بلغ ذروته، انداح إلى بداية أخرى، ليتشكل من جديد، ودون أن يكرر تشكيله السالف. وهذه الطريقة هي جوهر الموسيقى الشعبية المجرية (الرابسودي) والتي تتراكب مع لعبة أخرى، هي لعبة (مقام الرصد) من موسيقى الوطن التي جسدها البطل القادم من العراق إلى هنغاريا لدراسة الموسيقى، وذلك باندفاعه نحو الحبيبة المجرية آنا من القمة، وليس كما بدأت هي مجسدة الرابسودي، من القاع.

في صورة الآخر الهنغاري تجتمع أنا التي تحرص على النأي بعلاقتها بالبطل عن الجنس، مع الممرضة روجا المغمرة بأجواء الشرق الدافئة، وتحلم بالرحيل إلى ألمانيا. وثمة مارثا صديقة آنا المتزوجة من كهل يبدو صنواً لزوجا بياسه وضياعه. ويلاحظ أن صورة الآخر الهنغاري في رواية (الضفة الثالثة) تأتي مثقلة بالأعباء، سواء ما عاد منها إلى الحرب العالمية الثانية، أم ما جد. أما معاناة آنا مما أورثها الاغتصاب من علة، فتأتي على يد الذكر الشرقي أو بفضلله. والرواية في ذلك تناظر ما سبقها في تصوير الآخر الغربي غير الاشتراكي.

يكون واجهة البلدان الاشتراكية. ولكن في هذا البلد يقوم أنموذج الماضي ومتحف المستحاثات كما يشخص كرم في مقهى ومطعم هنغاريا المحتفظ بأرستقراطية، وهو ما يشخص فيه الشبيبي اليوش جثثاً لم تدفن. وعبر رحلات كرم مع هذا الشبيبي ترتسم لوحة الفلاحين فلوحة العمال، على نحو يتسم بالخطابية والسياحية، ويفتقر إلى الإقناع، ومثل ذلك هي رحلة كرم السياحية إلى النمسا، إذ تبدو تجربة مفتعلة لإدانة الغرب الرأسمالي.

تشبك رواية حنا مينه (الربيع والخريف) برواية (المغامرة الأخيرة) كما سنرى، ولكن بعد أن نتبين صورة الآخر البلغاري التي ترسمها رواية مينه (فوق الجبل تحت الثلج) ١٠

، وذلك عبر مغامرة مران الطوراني (الصحفي المنفي الكهل والعازب) مع بريرة التي تتضرع له كما تتضرع نساء روايات مينه الأخريات لأبناء مران: كن دائماً وحشاً معي.

تعري هذه الرواية عورات المنفى البلغاري (الاشتراكي) عبر ملكي العالم السفلي رثيف لمعة والفجرية يورانا، وعبر السوق السوداء والعصابات والطلاب العرب، غير أن المنفى الاشتراكي يظل ممجداً، كما كان في رواية (الربيع والخريف) وكما تلا في ثلاثية (حدث في بيتاخو) والتي صدر جزؤها الأول بهذا العنوان عام ١٩٩٥، ثم صدر جزؤها الثاني بعنوان (عروسة الموجة السوداء) عام ١٩٩٦. وصدر جزؤها الثالث (المغامرة الأخيرة) عام ١٩٩٧.

بيد أن الصورة الممجة للصين الاشتراكية في ثلاثية حنا مينه هذه، انطوت على الكثير مما ينال من ذلك التمجيد. ففي الصين العريضة متنوعة وزبيد الشجري عرييد وأي عرييد. والعيون الخفية تراقب الخبراء الأجانب وإن كانت لا تتدخل، والتحرش بصينية أو حبها أو الزواج منها محرم على الأجنبي، لكن زبيد الشجري يجد سبيلاً إلى من يبتغي، لا فرق بين الصينية وبين غيرها من الأجنيات.

٥. أمريكا،

يرسم حليم بركات في روايته (مائر

إلى هنغاريا يمضي أيضاً كرم بطل رواية (الربيع والخريف) ٩ لحنا مينه. وقد بلغ فضاء هذه الرواية النمسا من جهة والصين من جهة. ومثل كرم هنا مثل أبطال حميدة نفع ومحمد عيد وذو النون أيوب وسليم مطر وغادة السمان وأسعد محمد علي... له من السن والتجربة رصيد، وهو منفي لأسباب سياسية إلى الصين، التي غادرها إلى بودابست إثر احتدام الخلاف الصيني السوفياتي، كصديقه المجري هيدجي. وسوف تبدأ صورة الآخر بأسرة هيدجي المهووس باقتناء التحف هوس كرم نفسه بالتحف وبالمقاهي والبارات، حيث تتوالى علاقاته العابرة والمكينة، ابتداءً بروزيتا. أما العلاقة الأهم فهي مع بيروشكا وماكدا: الأولى التحفة الحقيقية واليمامة، والثانية التي لا تنقاد لهالة كرم ولا تقع في فخه. متحفه، ولا يراها كرم إلا غجربة مع رجل عربي.

تبدو بودابست لكرم الأديب المنفي الشيوعي السوري، باريس الصغيرة أو مدينة العشاق. وفي فضاءها الجذاب يخادع كرم جذور بيروشكا الشرقية حتى يفترعها فينتهي دورها، ليأتي دور كبيرة المغنيات إيرجكا. وقد هجس كرم بصدها ويصدد بيروشكا أيضاً بأن الروح المجرية مشبعة بحضارة عريقة، وبأن التطبيق الاشتراكي في المجر بخير رغم النواقص، فالمرء يشعر بإنسانيته في هذا البلد الذي يصح أن

الحوم) ١٢ صورة المنفى / المهجر الأمريكي في ذكريات دراسته في جامعة ميشيغن، وفي عيشه وزوجته في آن آريو زمن الحرب القيتامية، وكذلك في رحلاته إلى بوسطن ونيويورك وسواهما. ويشبه حليم بركات الدخول في نيويورك بالدخول في بطن وحش أرباب من حوت، كما يشبه الدخول إلى جوف الترام بدخول يونان في بطن الحوت، وهو من كان يكذب قصة يونان، فجعلته نيويورك يصدقها. أما رحلته إلى بوسطن فقد جعلته يعنون المنفى الأمريكي بالعنف: «الحب عنف. الرياضة عنف. الكتابة عنف. الجامعة عنف. الموسيقى عنف». ولا يني الكاتب يعري وحشية واستعمارية الولايات المتحدة إلى أن يخاطبها: «أنت أيتها الحضارة المقنعة أرفضك. أرفضك. هزيلة هزيلة. أعلتك هزيلة وحقية». كما يعلنها إرهابية وبربرية. وليس حال واشنطن في هذه الصورة الروائية للآخر الأمريكي بأفضل، وهي التي يتلوى فيها نهر البوتكم مثل راقصة شرقية، كما يشبه ولاية فرجينيا بالمرأة التي تعلن أنها للعشاق دون تمييز ظاهر. ويعزز الكاتب هذه الصورة البالغة السلب بكاثي الشابة ذات الأصل السوري التي تفضل لو كانت في سورية (حرمة) على الوحدة القاتلة التي تحياها، وتشكو من أن الحياة (هنا) تهدم الإنسان، فالوحدة تأكله من الداخل وكاثي تجار: «نحن آلة».

ولن تكون صورة الآخر أفضل في رواية صنع الله إبراهيم (أمريكانلي) ١٢، وذلك عبر ما تقدمه من سيرة الدكتور شكري خلال شهور يقضيها في المركز الجامعي الذي أسسه أمير عربي في سان فرانسيسكو. وقد بنى الكاتب روايته في هيئة المتن والهامش ليتسنى له أن يصرف في الهامش تكاثر الخطابات والمتناصبات الهائلة، فترسم للآخر الأمريكي صورته من الكتب التاريخية ونثر الصحف والمجلات والإعلانات والمؤتمرات وأفلام الفيديو والسينما، مما يتناول ماضي الآخر وحاضره، سياسياً وثقافياً واجتماعياً واقتصادياً ودينياً وعسكرياً، في اعتماد طاع على التلخيص، وفي رهان أكبر على الجنس المتعلق بجسد الآخر، حيث تتداخر المعلومة بالتسريد، كما تتداخر شخصيات طالبات الدكتور شكري

وزميلاته وطلابه وزملاؤه، وبينهم من هي إيطالية أو شرق آسيوية أو إسرائيلية... واللافت دوماً هو الجنس غير الطبيعي للذكر وللأنثى في هذه المعمعة الجنسية.

على الرغم من أن الإحاطة ليست هدفاً لي، فقد يكون من الأهمية بمكان أن يشار أيضاً إلى ما يلي:

١. من صور الآخر التي قدمتها الرواية العربية، وإن بندرة، أذكر صورة البرتغالي في شخصية ليديا في رواية حنا مينه (حماسة زرقاء فوق السحب - ١٩٨٨) وصورة اليوناني في رواية الكاتب نفسه (مأساة ديمتريو - ١٩٨٥) والتركماني في رواية مينه (الياطر - ١٩٧٥) والأرمني في روايته (الفم الكرز - ١٩٩٩) أيضاً. وكما لدى آخرين منهم كاتب هذه السطور في (مدارات الشرق) وفي (السجن)، كان اللقاء مع الآخر الأرمني أو اليوناني في الوطن، مما تعنيه الفسيفساء القومية أو الإثنية في كثير من البلدان وفي هذا ما يوسّع مفهوم الآخر كيلا ينحصر بمن هو خارج الوطن.

٢. من الروايات التي صورت الآخر ما أثر استراتيجيات اللاتعيين، فظل الفضاء الروائي بلا اسم، مثل الآخر نفسه، ليكون على القراءة أن تستعين في التعمين بالإشارات السيرية المتوفرة للروائي أو الروائية، وكذلك بما يتوفر من إشارات في الرواية نفسها (أسماء الشخصيات أو الأمكنة مثلاً). ومن هذا القبيل تأتي رواية غائب طعمة فرمان (المؤجل والمرتجى - ١٩٨٦) حيث يكاد يغيب الآخر عن عالم شخصيات الرواية من المنفيين العراقيين إلى موسكو في العهد السوفياتي، والذين باتوا في المنفى شرانق تتأكل. ويشار هنا أيضاً إلى رواية بهاء طاهر (الحب في المنفى - ١٩٩٥) وإلى رواية عابدة الخالدي (وقد يأتي الربيع خريفاً - ٢٠٠٠) حيث يوحد الآخر السويسري بين الروائيين، ويفرق المستوى الفني الذي تألفت فيه رواية بهاء طاهر، على العكس من رواية الخالدي.

لقد كان فيما تقدم حضور قوي للروايات التي صدرت في العقدين الأخيرين اللذين سبقاه. وقد جاء هذا الاختيار بقصد توفير أكبر قدر من الإضاءة لما باتت عليه صورة الآخر

روائياً، وحيث غاب تقريباً الطالب المسافر إلى الغرب لمتابعة الدراسة، ليحل محل المثقف والسياسي المنفي من الوطن، وهو غالباً جداً يساري. إلا أن ما ظل يلفح صورة الآخر هو التآنيث والتجنيس.

ولعل لي أن أضيف أن صورة الآخر شغلت من رواياتي ما شغلت. وكان أول ذلك في رواية (ثلج الصيف - ١٩٧٣) حيث جاء الآخر في صورة الأميركية فيرا، كما جاء في صورة البلجيكية (أيضا) في رواية (قيس يبكي - ١٩٨٦) ثم جاء في رباعية (مدارات الشرق - ١٩٩٠ - ١٩٩٣) في صور شتى من فرنسا وسويسرا. أما رواية (في غيابها - ٢٠٠٣) فقد حاولت أن ترسم صورة الآخر الإسباني، أما الرأي في ذلك، فممنه ما أرسله النقد ومنه ما ينتظر.

لقد أفضت دراسة صورة الآخر في أدب ما إلى ما عُرف بالصورولوجيا الأدبية، تأسيساً على ما يعنيه هذا العلم الجديد (الصورولوجيا Imagologie) كمبحث في الأدب المقارن، يدرس الصور الثقافية التي يكونها ويحملها شعب عن آخر، كما يُعنى بصورة الذات. وفي اشتغال الرواية العربية ما يثري ذلك، مما اطرده بنهوضها، فكان إنجاز كبير ووعد قد يكون أكبر.

*كاتب من سوريا

(١) اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين - مركز عبدي للدراسات والنشر - ط ١ - صنعاء ٢٠٠٥

(٢) دار عشتروت - ط ١ - كندا ٢٠٠٦

(٣) منشورات الاختلاف - ط ١ - الجزائر ٢٠٠٢

(٤) دار مكتبة الحياة، ط ١، بيروت ١٩٥٩

(٥) منشورات رياض الرئيس - ط ١ - لندن ١٩٩٠

(٦) المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ط ١ - بيروت ٢٠٠٢

(٧) دار الساقي - ط ٢ - لندن ١٩٩٩

(٨) المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ط ١ - بيروت ١٩٨١

(٩) دار الآداب - ط ١ - بيروت ١٩٨٤

(١٠) دار الآداب - ط ١ - بيروت ١٩٩١

(١١) نظر دراسات لهذه الرواية في كتاب:

الكتابة والاستجابة - اتحاد الكتاب العرب - ط ١ - دمشق ٢٠٠١

(١٢) منشورات طوبقال - ط ١ - الدار البيضاء ١٩٨٨

(١٣) دار المستقبل العربي - ط ١ - القاهرة ٢٠٠٣

تنطلق الباحثة إذن من فرضية تعمل على إثباتها وهي أن سرّ نجاح مستغاني في رواياتها مصدره شعريّة لغتها، ولا يقتصر على سحر حكاياتها وحبكة السرد فيها، يقول الباردي في هذا المعنى: «من النادر أن تلقى رواية تظهر للقراء في طبعها الأولى هذا الرواج الذي لقيته روايات الكاتبة الجزائرية الأصل أحلام مستغاني، ولا سيما روايتها الأولى ذاكرة الجسد. والناقد المختصّ عندما ينظر في بناها السردية لا يجد فيها شيئاً جديداً، لا في مستوى التقنيات السردية الموظفة فيها ولا في مستوى إنشائية القصّ عامة، ومع ذلك انتشرت هذه الروايات واستجابت لأفق انتظار القارئ العادي والقارئ المختصّ. والسّرّ كل السّرّ في أن الكاتبة أضفت على نصّها السردية هذه الغنائية الساحرة والعميقة التي لا تتوفّر عادة إلا في النصوص الشعرية. فقد اقتربت هذه الروايات من الشعر واستفادت من طاقاته الإبداعية وبنّت نصوصاً سردية مفارقة. بهذا المعنى. لعبت فيها اللغة

«الشعريّ في روايات أحلام مستغاني»

لزهره كمون

مجدي بن عيسى *

يحمل كتاب «الشعريّ في روايات أحلام مستغاني» (١) للباحثة زهره كمون قيمة مزدوجة، فهو من جهة أولى الكتاب الأول. في حدود علمنا. الذي يخصص بالكامل للبحث في سرّ نجاح روايات الكاتبة الجزائرية أحلام مستغاني، والثاني هو الصيغة العلمية والأكاديمية التي جاء عليها البحث متجاوزاً بذلك الرأي الانطباعي السائد، والذي يجد في أعمال الروائية الجزائرية قدراً وافراً من الشعر. وهو ما أشار إليه الأستاذ محمد الباردي في تقديم الكتاب قائلاً: «إنّ هذه الدراسة تحاول أن تجيب عن هذا السؤال: ما سرّ نجاح هذه الروايات التي تكتبها أحلام مستغاني؟ والجواب كان من عنوان الدراسة ذاته. إنّ الشعريّ يمثل عنصراً أساسياً في إنشائية هذه النصوص الروائية. وتتمثل عندئذ مهمة الباحثة في تحديد ملامح هذا البعد الشعريّ» (ص ٧).

مستغاني

الشعرية بإمكانياتها المتعددة دورا أساسيا وجد فيه القارئ ضالته» (ص ٦).

حدود الشعر. حدود السرد

بعد الإقرار بمبدأ الرحابة والمرونة التي صارت عليها الرواية الحديثة من جهة قدرتها الكبيرة على استيعاب مختلف الأشكال التعبيرية، قديمها وحديثها حيث استثمرت عبر تاريخها الممتد من الأشكال الأدبية الأخرى ما به تفتني وما به تؤسس أشكالاً فنية جديدة (ص ٩) تنطلق الباحثة في الفصل الأول إلى البحث عن الأسس النظرية التي يقوم عليها التمييز بين الشعري والسرد في التراثين النقديين الغربي من جهة والعربي من جهة ثانية.

حيث اعتبرت التمييز بين الشعري والسرد محدثا في النقد الغربي، قديما متأصلا في التراث العربي، فإذا كان أرسطو قد أسس لنظرياته في الشعر على عدم التعارض بين السرد والشعر من جهة قيام الأشكال التمثيلية الإغريقية على الشعر مما أدى إلى توثيق الارتباط بين الشعر والسرد، فإن جذور القطيعة بين الشعر والسرد تعود لما عرف في تاريخ الشعر الفرنسي الحديث بثورة اللغة الشعرية التي مهد لها شارل بودلير وارتبطت بكتابات ستيفان ملارمي ولوتريامون وآرثر رمبو (ص ١٧).

هذه القطيعة تتواصل في التصورات النقدية الغربية في أعمال البنيويين وأصحاب التصورات اللسانية الباحثين عن سمات علمية للأدب، بل نرى هذه القطيعة تزداد اتساعا لتتحول إلى تعارض أصيل بين الشعر والنثر، في إطار مسار نقدي ومعرفي محموم استمر طوال القرن العشرين تقريبا على أيدي أعلام من أمثال رومان جاكسون، وجون كوهين للبحث عن سمات علمية للشعر ولتختلف الأجناس الأدبية.

هذا الجهد المعرفي، الذي طمح إلى العلمية، لم يكن له تأثير عميق على مسار الرواية الحديثة الأخذ في التطور بسرعة تجعلها قادرة على استيعاب مختلف الأشكال التعبيرية حتى الأشدّ بعدا وتناقضا عنها في

عرف النقاد، فضلا عن الأصول التراثية الإغريقية التي لم تفصل ضمن الإنتاج التمثيلي والمحمي بين الشعري والسرد، كما ساهم العصر الحديث وفي نفس الفترة التي نشأ فيها القول بالتعارض بين الشعر والسرد، في إنشاء أجناس فرعية تأخذ من الشعر بعض خصائصه، ومن النثر بعض مميزات مثل قصيدة النثر والقصّة الشعرية، والنثر الشعري والشعر القصصي (ص ١٨).

هذا التألف الذي أقرّه الممارسة الأدبية بين الشعر والسرد، وهذه الأجناس الفرعية التي قامت على التخوم ما بين الشعر والنثر، حفزت النقاد. تقول الباحثة. لملاحظة ظاهرة تفاعل الشعر والسرد، إذ يجتمعان في خطاب واحد، ووضعها موضع بحث ودرس (ص ١٩) فكانت بعض المحاولات المهمة في دحض المبدأ القائل بوجود اختلاف في الطبيعة بين الشعر والسرد، وفي نفي وجود سرد خالص أو شعر نقي خالص أيضا على حدّ عبارة الباحثة.

في الأدب العربي كان الفصل بين الشعري والنثري أصيلا وعريقا بحيث أجمعت المدونة النقدية العربية القديمة على الفصل التام بين ما هو شعر وما هو من النثر، ورفضت أي خلط بينهما. تقول الباحثة: إن التصنيف الشائعي شعر / نثر ظلّ شائعا بحيث أن النقاد الذين صنّفوا الأدب إلى أكثر من نوع كانوا ضمّنوا يوزّعون على هذين القسمين الكبيرين، وظهرت كتب عديدة تتبنّى هذا التصنيف في العنوان ذاته، فوضع العسكري كتابه الصناعتين: الشعر والكتابة، وجعل ابن الأثير مثله السائر في أدب الكاتب والشاعر، وسمّى كتابا آخر له الجامع الكبير في صناعة المنظوم والمنثور في مقابل بعضهما كقسمين مستقلين يتوزّع عليهما الكلام (ص ٢٠).

ولكنّ الباحثة تستدرك على التصور النقدي النظري بواقع الممارسة الإبداعية لتؤكد تداخل الفنون في أكثر من موضع قديم أو حديث من الأدب العربي منذ مرويّات امرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة الشعرية، وهي تؤكد بناء على هذه الملاحظة التأصيلية لتداخل الفنون في الممارسة الإبداعية العربية القديمة على أن الشعر قد ظلّ يخترق

الأشكال النثرية والسردية بأشكال مختلفة وبدرجات متفاوتة، مقدّمة ألف ليلة وليلة، ومقامات الهمذاني وإشارات التوحيدي الإلهية، وكتابات الريحاني وجبران نماذج على هذا الاختراق الأصيل الذي يمارسه الشعر على النصوص النثرية والسردية.

وبناء على ما تقدّم تستنتج الباحثة قائلة: وهكذا يتّضح لنا أنه بقدر ما حاول الخطاب النقدي العربي إقامة الحدود بين الأجناس الأدبية، وبقدر ما كرّس مبدأ الفصل بين الشعر والنثر، نجح الخطاب الإبداعي في هتك هذه الحدود واختراقها مؤكدا التداخل والتلاقح بين الشعر والنثر في النص الواحد. كما تعمّم الباحثة استنتاجها فتقول: وبذلك نلاحظ عدم الانسجام بين الممارسة النقدية وبين الممارسة الأدبية سواء في الإنشائية الغربية أو في الساحة الأدبية العربية، فبقدر ما كرّس الخطاب النقدي الغربي والعربي على السواء مبدأ الفصل والتعارض بين الشعر والنثر، تجاوزت الممارسة الإبداعية هذا الفصل محققة ضروبا شتى من الوصل والانسجام والتناغم (ص ٢٢).

وقد وفقت الباحثة في إظهار عراقية الفصل بين الشعري والسرد كضرب من ضروب النثر أو اللا شعري، ولكنها لم تستطع في تصوّرنا للمسألة التي أثارها ضمن هذا الفصل النظري، أن تقف على الأسس النظرية التي قادت تفكير النقاد في السرد بوصفه لا شعرا، لا بوصفه نثرا، وهذا خطأ ثان وقعت فيه الباحثة وهي تسوّي في أكثر من موقع بين السرد والنثر، رغم الخلاف المفهومي الشاسع بينهما عند البنيويين وأصحاب النظريات الأدبية الحديثة.

إنّ الشعر يقف في مجمل التصورات النقدية الحديثة في مقابل اللا شعر وليس في مقابل السرد أو النثر، بوصف الشعر (في مجمل المشروع النقدي الغربي الحديث والواقع تحت تأثير اللسانيات وعلمية العلوم) جنسا أدبيا لا بوصفه منجزا إنشائيا لأنه في هذا المستوى يشترك مع السرد في ضروبه المتنوعة بوصفها جميعا خطابات إنشائية أو شعرية، وبذلك يمكن الحديث عن تداخل بين الشعر والسرد وضروب من الانسجام والتناغم، وهو



ما لم ينكره النقد الغربي الحديث وهو يسمي كل استعمال أدبي وفني للغة شعرية، ولكنه يسمي شعرا الجنس الأدبي الخاص المتميز في إنشائيته من جهة كونه جنسا أدبيا يمتاز عين غيره من الأجناس الأدبية ذات الشعرية أو الإنشائية كذلك.

لقد أحالت الباحثة في تمييز مقومات الشعر على جاكبسون من جهة وعلى كوهين من جهة ثانية وتعاملت مع مفاهيمهما في الشعرية على قدم المساواة، في حين أنهما مختلفان في ضبطهما لحدود الشعرية في الخطابات الأدبية، فإذا كان كوهين حاسما في وضع نظريته في الشعرية اعتمادا على ما يسميه الشعر الكامل والذي يضعه في تعارض مع مختلف الخطابات الأدبية وغير الأدبية، فإن نظرية جاكبسون في الشعرية والقائمة على مبدأ الوظائف التي تؤديها اللغة في الخطابات اللغوية جعل الشعرية قائمة في الشعر وفي غيره من الأجناس الأدبية^٢

وعموما فقد أبدت الباحثة ضعفا نظريا في مستوى المفاهيم والمصطلحات من شأنه أن يقعدها دون البلوغ إلى النهايات المتوقعة من المقدمات النظرية في مثل هذه البحوث، وهو ما بدا واضحا في اقتصار الباحثة طوال الفصل الأول على تقديم بعض المعطيات التاريخية حول تطور العلاقة بين الشعر والنثر، دون الذهاب بعيدا في عرض الأسس النظرية لهذه العلاقة في مختلف المراحل التي عرضتها أو في المدونتين الغربية والغربية.

ما نسوقه أيضا في مقام نواقص هذا الفصل هو صمتها طوال عرضها لمختلف العلاقات السالبة والموجبة بين الشعر والسرد، عن بيان حد مفهومي واضح لكليهما حتى وهي تحيل على من خصص للموضوع بحوث خاصة كدومينيك كومب في كتابه عن الشعر والسرد حيث تكتفي الباحثة بوصف الكتاب بكونه محاولة مهمة جادة لتأكيد التفاعل والتآلف الحقيقي بين الشعر والسرد (ص ١٩)، دون أن توضح أي وجه من وجوه التفاعل والتآلف التي أشادت بها في الكتاب وقيمت أهميته وجديته.

الشعر والرواية

في القسم الثاني من الفصل الأول

تبدو الباحثة أكثر تمثلا لموضوعها ولمفاهيمه حيث تعالج علاقة الشعري بالروائي، وإذا كانت لم تتخل عن طريققتها في تحسس موضوعها من خلال تطوره التاريخي وفترات ظهوره ومراحل تطوره في النصوص الإبداعية وفي النقد، فقد استطاعت أن تقدم حدودا واضحة ودقيقة للشعر وللرواية فإذا كان هم الروائي الحكي وتحريك الأحداث وأفعال الشخصيات، يكون اشتغال الشاعر على اللغة، حيث يوجه فن الرواية نحو الموضوعي والعام والحدث والتأمل الأخلاقي، في حين يوجه الفن الشعري نحو الذاتية والمهم والانفعال والتأمل الفلسفي (ص ٢٦).

هذا الاختلاف من شأنه أن يؤول إلى تكامل ووحدة في كثير من الأعمال الروائية تعرض الباحثة لبعض نماذجها الغربية والغربية كالان فورنييه، وجيروود وكوكو وموريك من الأدب الفرنسي، وجبران خليل جبران، وإدوارد الخراط من الأدب العربي، حيث تحتفظ هذه النصوص السردية بالجانب القصصي من الرواية بما في ذلك الشخصيات التي تحدث لها حكاية ما في مكان ما، ولكن آليات السرد في الوقت نفسه تستدعي الشعر، حيث ينشأ نوع من التنازع (وليس الصراع كما تترجم الباحثة لفظة جون إيف تاديي) بين الوظيفة المرجعية بمهامها الاستدعائية والتمثيلية، والوظيفة الشعرية التي تشد الانتباه إلى شكل الرسالة ذاتها، (ص ٢٨) والعبارة للناقد الفرنسي من كتابه القصة الشعرية، نقلتها الباحثة عنه في مسعاها لضبط آليات مفهومية واضحة لتضافر الشعر والسرد في النص الروائي.

وتختتم الباحثة هذا القسم الثاني من الفصل الأول بتأكيد الفروق الدقيقة بين الشعر والرواية كخطابين مختلفين في مستوى الوظائف وطرائق التشكيل الدلالي، غير أن تاريخ الممارسة الإبداعية الغربية والغربية - تقول الباحثة في خاتمة الفصل - أكد إمكانية التفاعل بين الروائي والشعري، وأسهمت بعض الدراسات النقدية وخصوصا الغربية منها في تأكيد إمكانية التقاء كلا الجنسين في النص الواحد (ص ٣٣).

وقد تكفل بقية البحث بتوضيح أوجه هذا الالتقاء بين الشعر والرواية من

خلال المدونة التي اختارتها الباحثة ممثلة في روايتي: ذاكرة الجسد، وفوضى الحواس للكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي. فقد وزعت الباحثة مادة بحثها على باين خصصت الباب الأول لفحص خصائص الشعر في النص الروائي، أو تجليات حضور الشعر في الرواية، ثم خصصت الباب الثاني للبحث عن الشعرية في مقومات السرد ضمن العمل الروائي، بحيث أن الشعري سيحضر في النص الروائي المدروس بوجهين: بما هو جنس أدبي أو لا سرد، حيث يفترض البحث هنا وجود مقومات الشعر كمقومات خاصة بجنس أدبي يفترض فيه التميز والاختلاف والاستقلال عن غيره من الأجناس الأدبية. وهو مفهوم الشعرية كما حدده جان كوهين، كالإيقاع، والصورة الاستعارية الشعرية، وضروب الانزياحات المختلفة، على الباحث إثبات وجودها في نسيج النص الروائي، كما يحضر الشعر بالمعنى الذي حدده بنيويون وأصحاب النظريات الأدبية المتأثرة باللسانيات بوصفه لغة أدبية مفارقة للخطاب الأدنى، وهو معنى الشعرية بالمفهوم الذي صاغه جاكبسون.

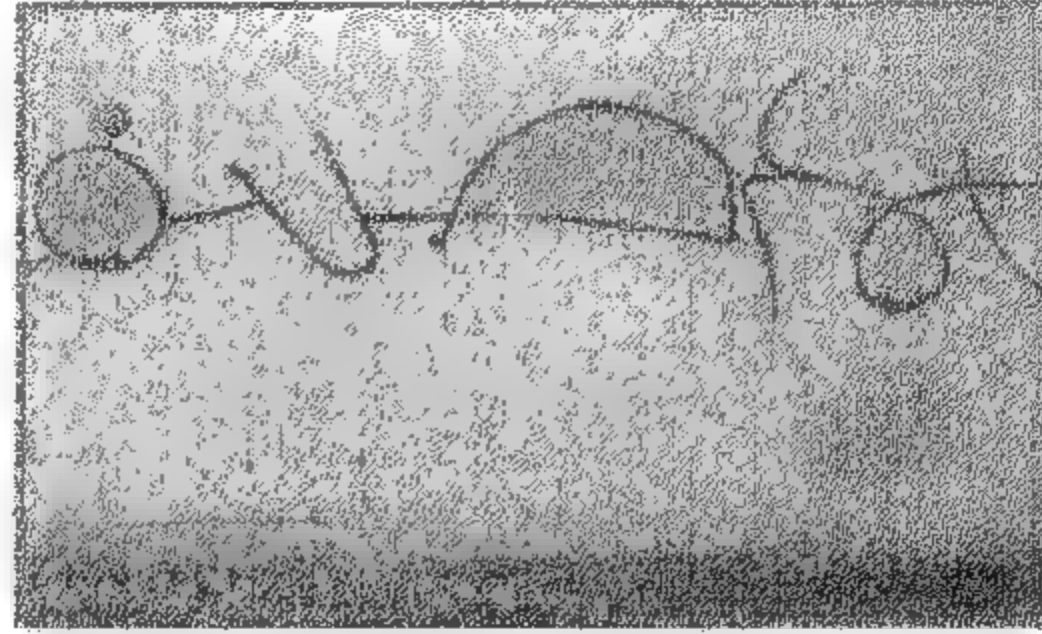
هذا التصور يضعنا أمام مفهومين للشعر، وأمام مصدرين للشعرية في النص الروائي الموسوم بالشعرية، مصدر هو من خصائص كل عمل روائي، بما هو بناء فني قائم على جملة خصائص فنية، وإن فارق هذه الخصائص طبيعتها الروائية لتتلبس أكثر بالشعرية في مستوى صياغتها القائمة على التكثيف التصويري والدلالة الترميزية، ومصدر هو من خصائص الشعر كجنس أدبي مختلف عن الأنواع السردية، وقع توليفه ضمن العمل الروائي ضمن حساسية جديدة ومختلفة.

هذا التصور يبدو أصيلا في تناول الموضوع، من جهة كونه جامعا لصور الشعرية ومصادرها في النص الروائي، بحسب المفاهيم التي انتهى إليها البحث الأدبي والنقدي الحديث، غير أنه لم يذكر ضمن الفصل النظري الأول، في حين ذكرته الباحثة ضمن المقدمة العامة التي عرضت خلالها لمراحل البحث وخطته، وقد كان من الأفيد تقديم مجمل مفاهيم الشعرية



زهرة كمون

الشعري في روايات أحلام مستغانمي



أما في مستوى تركيب المقطع فتلاحظ الباحثة تواتر ظاهرة التداخي في العلاقات بين الجمل، وهي ظاهرة خاصة بالشعر من جهة غياب الروابط المنطقية والسببية الموجهة للغة السرد، حيث تسلك الكاتبة أحلام مستغانمي كلا المسلكين، فهي تتبع منطق السرد فتتالي الجمل تتاليا منطقيا سببيا، ولكنها كثيرا ما تعدل عن منطق السرد وتحتكم لمبدأ الشعر فتلاحظ الانقطاع بين الجمل وانعدام الترابط المنطقي السببي بين أكثر الجمل فيغدو المقطع مفككا كما الشعر (ص ٨٢).

وإذا كانت الصورة الشعرية هي مكنن شعرية الشعر وأحد أسرارها الخالدة، فإن البحث عن حضوره ضمن روايتي مستغانمي وتبين مداه كفيلا بتأكيد شعرية لغتها، وهو ما قامت به الباحثة ضمن عمل إحصائي للفصلين من الروايتين لتؤكد بعده عن الكثافة الشديدة للصور الشعرية في لغة مستغانمي مجازا وتشبيها واستعارة، ولم تغب هذه الظاهرة إلا في الصفحات التي تهيم فيها الحكاية السياسية والواقع الجزائري، حيث تؤكد الباحثة في خاتمة الفصل أن لغة مستغانمي هي لغة مشحونة بالصور المجازية المثقلة بالإيحاء متلبسة بالغموض تهيم فيها الوظيفة الجمالية والانفعالية، وتراجع فيها الوظيفة المرجعية، وكل هذه السمات هي سمات اللغة الشعرية، وهي السمات التي صيرتها لغة شعرية ونأت بها عن لغة السرد الروائي الذي يتسم بالوضوح والتصريح (ص ١٢٨).

واستكمالا لأضلاع المربع الشعري في روايات مستغانمي (معجم، تركيب، صورة، إيقاع) تتناول الباحثة ظواهر تعدها من خصائص الشعر من جهة ما توفره فيه من إيقاع هو أحد أهم معاقل الشعر وأكثرها ظهورا وامتيازاً، ألا وهي ظواهر التكرار في المفردات، والصيغ الصرفية والتركيب الجزئية، والتوازي التركيبي القائم على التناظر التركيبي بين الجمل، والشكل الطباعي القائم على التوزيع الطباعي على بياض الصفحة. وعلى هذا النحو. تستنتج الباحثة. مثل الإيقاع الذي حضر في روايتي أحلام مستغانمي بأشكال

وأشكال حضورها في النصوص الأدبية عامة ضمن الفصل الذي وضع كمهاد نظري، والذي نعتقد أنه بحاجة إلى مزيد ضبط، وإعادة مراجعة، ليستحق مكانته كفاتحة لبحث في موضوع نحسب أنه غير مسبوق في النقد الروائي العربي.

بين الشعر والشعرية

تتعلق الباحثة في الكشف عن مصادر الشعرية في روايتي أحلام مستغانمي من معقل الشعرية ألا وهو اللغة، اللغة بوصفها الغاية التي تقصد الرسالة الجمالية في الفن الشعري، حيث يكون جمالها هو مقصد الشاعر الأول، قبل البحث عن وظائف المرجع والتأثير وغيرها من الوظائف التي تضطلع بها الخطابات اللغوية.

(٦٧).

إلى جانب المعجم تناولت الباحثة مسألة التركيب من أجل تبين ضروب الخرق التي طرأت على بناء الجملة وعلى بناء المقطع، واستجلاء لمواطن الانحراف والمعدل المولدين لشعرية الخطاب، وقد لاحظت في دراستها لبنية الجملة ظاهرة التقديم والتأخير متفشية في مجمل فصول الروايتين، ومن خلال جدول إحصائي لظاهرة التقديم والتأخير في فصلين مختارين من الروايتين المدروستين، بيّنت الباحثة ارتفاع نسبة تواتر الظاهرة، مما يجعل منها عملاً قصدياً وواعياً من قبل الكاتبة، كما تلاحظ الباحثة تضائل الوظيفة الإخبارية في أغلب حالات التي وقع فيها انزياح تركيب قائم على التقديم والتأخير، وهي المقابل تهيم الوظيفة التأثيرية، وبذلك تقول الباحثة: يكتسب الكلام أبعاداً شعرية ما دامت الوظيفة التأثيرية مرتبطة بالشعر أكثر من ارتباطها ببقية الأجناس الأدبية الأخرى (ص ٨٦). الوظيفة التأثيرية للظاهرة لا تنفي الوظيفة الشعرية، بل تعاضدها وتقويها، وكثيراً ما تغيب الوظيفة التأثيرية لتترك المجال رحباً للوظيفة الجمالية، فالتقديم والتأخير يولدان إيقاعاً تطرب له النفس ويحققان شعرية الكلام مادام الإيقاع هو جوهر الشعر. هذا بالإضافة إلى أن ظاهرة التقديم والتأخير التي تطرأ على بناء الجملة تخلق توتراً لدى المتقبل، والتوتر يحقق جمالية الكلام (ص ٨٧).

وقد فرّعت الأستاذة زهرة كمون هذا البحث على أربعة مجالات هي: المعجم، والتركيب، والصورة الشعرية، والإيقاع. ففي مجال المعجم تلاحظ الباحثة أن الروائية الجزائرية آثرت في الاستعمال معجماً هو أقرب إلى معجم اللغة الشعرية، ألا وهو معجم الوجدان والمشاعر، وأحصت الباحثة في هذا السياق، وتأكيداً لملاحظاتنا كلمات من مثل: الحب، والشوق والعشق والحزن، والموت في الروايتين لتؤكد بعده أن الروائية وهي تكرر الكلمة الواحدة العديد من المرات في الصفحة الواحدة، لم يكن همها هم الروائي الذي يحكي حكاية فيكون اهتمامها باللغة وبالمعجم تحديداً إلا بمقدار ما يمكنها هذا المعجم من حكي حكايتها، بل كان همها موجه نحو اللغة ذاتها تتقني ألفاظاً بعينها وتكررها العديد من المرات لكي تشد الانتباه (ص ٦٥)، إن أحلام. والعبارة للباحثة. ترسم لنا صورة الواقع بلغة مفرقة في الوجدانيات، ونحن بهذا الكلام لا نروم أن نثبت أن لغة الشعر هي لغة الوجدان في حين أن لغة الرواية هي لغة المرجع فتكتسب بذلك لغة الرواية شعرية من تلبسها بالطابع الوجداني، بل إننا نريد أن نلاحظ أن إغراق لغة الروائية في حقل الوجدان يقرب لغة الرواية من لغة الشعر، ذلك أن الوظيفتين التأثيرية والانفعالية مرتبطتان بالشعر أكثر من ارتباطهما بالرواية، ولغة الوجدان هي لغة التأثير والانفعال بامتياز (ص



لها لغة السرد بدأت تهجر لغة الشعر، وإن بدرجة قليلة، وهو قصور رائع مكن المكتبة الروائية العربية من نوعية خاصة وغير مسبوق في الفن الروائي، شهد له الشعراء والنقاد والجمهور بالنجاح والتوفيق.

خاتمة البحث وأفاقه

تختم الأستاذة زهرة كمون بحثها بحوصلة عامة لمجمل استنتاجاتها في البابين الذين وزعت عليهما عملها، بالتساؤل عن سر وجود الشعري في الروائي السرد، أهو أزمة في الرواية وقصور أم هو بحث عن آفاق غير مرتادة وتجديد ونفور مما هو قائم مكرّر ومبذول؟ ولا شك أن أسئلة كهذه تفتح آفاقاً للبحث على الأستاذة كمون أن تنظر في آفاق الإجابة عنها في النصوص الروائية العربية قبل كل شيء، لأن الحديث عن أزمة في الرواية العربية (وإن أمكن الحديث عنه في مستوى المنجز الفردي لكل روائي على حدة كما فعلنا منذ حين ونحن نتحدث عن أزمة في لغة مستغامي السردية) غير مطروح، وإن كان قد طرح منذ عقود في الرواية الغربية الأوروبية، كما أن البحث عن إجاباته العميقة تحتاج إلى أدوات في البحث عن وجوه التآلف بين الشعري والسرد لا تقف عند البحث في وجوه الشبه الممكنة بين خصائص الشعر وخصائص السرد كقطاعين مستقلين من قطاعات الكتابة الإبداعية، بل تتجاوز ذلك إلى البحث عن مصادر خفية وخاصة للشعر وللشعرية في النصوص الروائية، والتساؤل عن مدى إخلاص الرواية للشعر أو للسرد كسمات وقواعد معلومة يسهل العثور عليها أو على أشباهها في هذا النص أو ذاك.

*كاتب من تونس

زهرة كمون: الشعري في روايات أحلام مستغامي. دار صامد للنشر والتوزيع / سلسلة بحوث أكاديمية / صفاقس. تونس / مارس ٢٠٠٧.
للتنسيق: منظر مفاهيم الشعرية لحسن فاظم - المركز الثقافي العربي - بيروت
الطبعة: ١٩٩٤.

المهم أن تحمل هذه الصورة هواجسه ورؤاه فتكون رمزا من الرموز (ص ٢١٤). وهي السمات التي تلاحظها الباحثة في أغلب شخصيات مستغامي في ذاكرة الجسد وفوضى الحواس، لا سيما الأبطال، حيث تتحقق شعريتها من جهتين: من جهة كونها شخصيات غير محدّدة الملامح، وكونها بالتالي قد نزع عنها سماتها الواقعية لتغدو شخصيات رموز، ومن جهة امتلاك جلّها لرؤية شعرية وفلسفية في الحياة تنحو منحى شعرياً.

في مستوى دراستها للأطر الزمانية والمكانية في روايتي مستغامي تلاحظ الباحثة أيضاً الشبه بين الأطر الروائية التي تتحرك فيها وخلالها شخصيات الروائين وبين نوعية حضور شبيهاتها في النصوص الشعرية من جهة كونها مشحونة بقدر كبير من الذاتية في الأمكنة، وبانعدام التسلسل الزمني بين الأحداث في الأزمنة، حيث تتحدّد شعرية المكان والزمان في روايتي ذاكرة الجسد وفوضى الحواس بتراجع الوظيفة المرجعية و بروز الوظيفة الانفعالية وتحفيز الوظيفة الجمالية الشعرية في وصف المكان وتحديد، وفي ظاهرة التقفّ والخرق والغموض التي وسمت عنصر الزمان في الروائين (ص ٢٥١).

وعلى هذا الأساس يكون حضور الشعري في أعمال أحلام مستغامي الروائية في لغتها وفي مقومات سردها، حيث تضافر الجانبان لتحقيق ظاهرة طريفة وغير معهودة في الأدب الروائي العربي، كان سبباً رئيسياً وراء النجاح الجماهيري الباهر وغير المسبوق الذي حقّقته مستغامي في مجمل أعمالها الروائية لا سيما عملها الأول ذاكرة الجسد. وقد لاحظت الباحثة بداية تناقص شحنة الشعرية مقارنة بين الروائين المدروستين بعد الرواية الأولى، وعزت ذلك إلى أن العمل الأول كان أقرب عهداً إلى عوالم مستغامي الشاعرة، وقد وضعت روايتها بعد ديوانين منشورين من الشعر، ثمّ مع تنامي الأعمال الروائية بدأت شحنة الشعر تتناقص في الأعمال الموالية تاركة للسرد المرجعي النصيب الأوفر. مما يعني أن قصوراً في لغة أحلام مستغامي الروائية أرغمها على وضع كتابة أقرب إلى الشعر فلمّا استقامت

وأنماط مختلفة مظهرها من مظاهر شعرية الروائين، ذلك أن الإيقاع بما هو خصيصة من أهم خصائص الشعر حضر في روايتي مستغامي حضوراً مكثفاً فأكسب كلتا الروائيتين أبعاداً شعرية ووسّع مجال الشعر فيهما (ص ١٥٢).

في الباب الثاني تقصر الباحثة عملها على تفحص درجة الشعرية في بعض مقومات النص الروائي، كالشخصيات والزمان والمكان، والحكاية. حيث تذهب في فاتحة هذا الباب إلى تأكيد ما ذهب إليه جون إيف ناديه من أن الرواية الشعرية لا تتخذ صفتها تلك إلا من أوضاع مخصوصة تكون عليها مقوماتها السردية.

انطلاقاً من هذه الفرضية تفحص الباحثة عنصر الحكاية في الروائيتين المدروستين لتخلص إلى أن غلبة موضوع الحب والموت والشعر وتواترهما في الحكايات المدوّنة الروائية المدروسة من شأنه إعطاء سمة شعرية لا سيما إذا كانت هذه المواضيع من المواضيع الأثيرة عند الشعراء، كما أن طبيعة سرد هذه الحكايات في الروائيتين بما وضعته الكاتبة فيها من غرابة تخرق العقد التخيلي الروائي مع القارئ، ومن خلط شفيف بين الوهم والواقع قد ساهم بدوره في إكساب الأثر أبعاداً جمالية هي أقرب إلى الشعرية.

تتناول الباحثة أيضاً ظاهرة متملّقة بنسق السرد، والمراوحة الدائمة في النصوص السردية بين السرد والوصف، حيث تلاحظ حضور ما تسميه بالأنا الفنائي، حيث نلاحظ - والعبارة للباحثة - أن السارد أثناء سرده حكايته كثيراً ما يوقف عملية السرد ويفسح المجال لظهور الأنا الفنائي الذي تقطع تدخّلاته مسار الحكاية لينشئ وقفات غنائية تفسح المجال أمام الذات للروح العاطفي والتعبير الانفعالي (ص ١٩٦) وهو ما من شأنه أيضاً أن يهب إيقاع السرد سمات شعرية.

أمّا في مستوى تناولها للشخصيات فتلاحظ الباحثة أن الروائي الشاعر يحجم عن وصف بطله، فهو لا يريد أن يرسم شخصية معيّنة محدّدة يوهم بوجودها في الواقع بل يرسم صورة تقتصر إلى التحديد والتعيين فلا يعنيه أن توجد في الواقع أو أن لا توجد بل



إضاءة

فتح بديلة الحب والديانة

د. راشد عيسى *

وصبوات وحياة نفسية وبراءات وغبطة.
الحديث عن الحب شيء والعيش فيه شيء آخر، لذلك
طوبى للعشاق وكرمي للعشيق، لأن كل أمور الدنيا ومشاكلها
تفنى، وتخلد ذكرى الحب وتبقى أخبار العشاق.
لعل أول محاولة لفلسفة الحب في التراث الأدبي العربي
كانت لابن حزم الأندلسي في كتابه (طوق الحمامة) الذي
ما زال مصدراً رئيساً لمن يريد أن يتعمق في استشراف
معنى الحب وضرورته وأحواله.
وأتصور أن أية قصيدة حب صادقة، عاطفة ولغة وخيالاً،
تغني عن عشرات الكتب في فلسفة الحب، لأن الحب شعور
وحركة نفسانية موهلة في الحرارة والشحن والمسررات،
والحب لذة مطلقة لا يمكن أن يحقق العقل مثلها في
هذا المجال، والإنسان بالفطرة منتصر على مبدأ اللذة
والانتعاش الروحي مهما كان عقله واعياً ومدركاته واسعة.
فالوجدان اسم جامع للنفس والروح والضمير والفؤاد،
لذلك هو أقوى من سيادة العقل وأحكامه.

أغنية:
لأنني أنت
وأنت أنا
تعالني نساها بنا جرحنا
فأنت جواب
لكل سؤال يعاتب عمري
على ما جنى
فلولاك
ما أوقرت
قشة
ولا أزهرت شوكة سوسنا
أحبك أنت على كل دين
فلا تخدلي عاشقاً
مؤمناً
فإن خالك الوقت والأقربون
وهدم حلمك ما قد بنى
ستدري أني أحبك وحدي
لأنني أنت
وأنت أنا.... !!

إذا كان الجمال والحق والخير والعدالة وسائر قيم
المثالية والفضيلة تلخص مفهوم الحرية بمعناها الكوني
الواسع، فإن الحب وحده يعادل الحرية، فهو سلطان
القيم الإنسانية على الإطلاق، ذلك أنه صانع الحياة، وهو
المدير السري لأفاق الحلم الأول والأخير، حلم الطمأنينة
والرضا والنشوة والبهجة.

أمام الحب ينهزم العقل ويصبح عبثاً على صاحبه لأنه
رقيب سمج متطفل يبطل البراءات بمنطقيته وأحكامه
الذهنية، لكن ينتصر القلب ويصبح سيد الرؤيا والذهول
الجميل، لأنه تبع المشاعر ومصدر الأحاسيس العميقة
اللذيذة، لذلك قال باسكال: إن للقلب أسباب لا يفهمها
العقل.

ويسبب الحب المطلق تخلدت أسطورة قيس وليلى،
تعلقت ليلي وهي ذات تمائم
ولم يبد لأتراب من ثديها حجم
صغيرين نرعى البهائم يا ليت أننا
إلى اليوم لم نكبر ولم تكبر البهائم
فما الذي دعا قيساً لأن يتمنى بقاءه طفلاً، ويتمنى ألا
تكبر الأغنام؟ إنه الحب، جنون الحب الذي يلغي عقلانية
المنطق ويقفز على كل أسوار العقل وسيادته.
سلطة الحب وحدها قادرة على إلغاء كل ما هو
نفعي ومادي لصالح بهجة القلب، وإيمانه بالحبوب
وسيلة وهدف للحياة نفسها، وإلا ما الذي جعل أحد
حكام بريطانيا يتنازل عن الحكم عندما خيروه إما أن
يترك حبيبته فيتسلم الحكم أو يترك الحكم ويلتحق
بالحبوبة، فاختار الحبوبة ضارباً عرض الحائط بأعظم
منصب سياسي وجاء اجتماعي كبير. إنه حكم القلب،
حكم الحب الذي ما بعده حكم ولا قرار، حكم الحياة
الحقيقية المنشودة.

عندما تحب المرأة فإنها ترى في الحبيب بطلاً وزوجاً
وحلماً، تراه كل شيء في حياتها، وعندما يحب الرجل
ينقلب طفلاً، ويغدو قلبه حديقة أطفال وشواطئ وغابا
وواحات، يؤجل عقله ويرميه في أقرب سلة مهملات، وربما
يفقد كثيراً من احتياجاته الاجتماعية مقابل العيش في
حلم الحبوبة.

الحب كالشعر لا يقدر أحد على تعريفه سوى أنه نوع
من الجنون الجميل والحلم، البحث في أسبابه لا يجدي،
لأن أسبابه لا تخضع لمنطق أو علم أو عقل، إنما الذي
يجدي هو تأمل حالة الحب وما يحدث فيها من نشوات

* شاعر وأكاديمي أردني

Mana1951@yahoo.com

يجعلها أشبه بالأحلام والألغاز بآلياتها في التكثيف والتحويل والترميز، وبقدرتها على انتهاك الحدود بين الواقع والمتخيل، واستتطاق الغريب والمجهول واللامتوقع.

ولم تعد الكتابة مجرد مرآة تعكس الواقع الاجتماعي، تنسخه وتسجله، كما كان الأمر في النصوص السردية التقليدية. صحيح أنها كتابة تنطلق من الواقع اليومي المعيش، إلا أنها سرعان ما تحلق عاليا نحو فضاءات الخيال والرمز والغربة واللامعقول. فالتفاصيل اليومية مادتها الأساس، لكنها لا تكتفي بالنسخ والتسجيل، وإنما تقوم بالنبش في أماكن ومسالك أخرى لاقتناص ذلك الغريب في واقعنا ووجودنا، ومساءلة قدرنا الكوني واشتغالنا الذهني والاجتماعي.

وكما لاحظ بعض النقاد، فبالنسبة إلى منتصر القفاش، تستمد الرواية قيمتها من قدرتها على بناء رؤية معمقة للأسئلة التي يواجهها الإنسان على مدار وجوده. كأن الرواية لا يمكن أن تكون إلا نوعا خاصا من البحث والشك

ما لا يمكن أن تقوله إلا الرواية قراءة في «مسألة وقت» للروائي المصري منتصر القفاش

د. حسن المودن *

«كأن الحكاية تظلم يحيى قبل أن
تغمره بكل قوتها» (مسألة وقت، ص ٣٥).

منتصر القفاش قاص وروائي، صدرت له ثلاث مجموعات قصصية هي «نسيج الأسماء» (١٩٨٩) و«السرائر» (١٩٩٢) و«شخص غير مقصود» (١٩٩٩)، وثلاث روايات هي: «تصريح بالغياب» (١٩٩٦) و«أن ترى الآن» (٢٠٠٢)، و«مسألة وقت» (٢٠٠٨). وتعتبر نصوصه من الأعمال الأساس في حركة التجريب التي يعرفها الأدب السردى، في مصر خاصة، وفي العالم العربى عامة. ونقترح في هذه المحاولة مقارنة رواية مسألة وقت، مركزين على بعض عناصر الجودة في الكتابة الروائية عند منتصر القفاش.

يبدو أن اللافت للنظر في نصوص الكاتب الروائية كما القصصية أنها تأتي قصيرة، لا تميل إلى الثثرة وكثرة الكلام، تشغل بالكيف لا بالكم، وتنقل اشتغالها من المستوى الكمي إلى المستوى النوعي، موظفة شعرية الإيجاز والتكثيف، مركزة اشتغالها على الدال، إلى حد



منتصر القفاش

والقلق وإعادة النظر في كثير من أمور حياتنا واعتقاداتنا ومسلّماتنا، بطريقة تمزج بين التخيل السردي والتأمل الفلسفي.

١. مسألة وقت: ملخص الحكاية

تدور الحكاية حول حدث مركزي: زيارة رنا المفاجئة ليحيى، وتحاول من خلال التركيز على هذا الحدث أن تجيب عن سؤالين مركزيين: متى وقعت الزيارة؟ ولماذا زارت رنا يحيى بالذات؟ كان يوم زيارتها أول إجازة يحصل عليها يحيى من عمله الجديد، وكان كل ما أراده في هذا اليوم هو أن ينال براحة، فهو لم يستيقظ إلا في الساعة العاشرة تقريباً، وظل يتقلب في سريره طويلاً محاولاً العودة للنوم.

فاجأته رنا بزيارتها، كما فاجأته بجراتها وسرعتها، فقد كانت على عجلة من أمرها، دعاها إلى الدخول، ولم تتوجه كما توقع إلى صالة الضيوف، بل اقتحمت غرفته، ولم تكن راغبة في الكلام الكثير، كأنما جاءت لتقضي حاجة ضرورية وبسرعة من لا يملك وقتاً كثيراً، وأمامه مهام أخرى.

كانت معه الساعة الواحدة، وغادرت بيته بعد نصف ساعة تقريباً، تاركة بلوزتها البيضاء المقطوعة من الظهر، بعد أن عرض عليها ارتداء أحد قمصانه. واستغرب يحيى كيف قبلت عرضه دون أن تتشغل بما يمكن أن يطرحه الأهل من أسئلة، لم تكن خائفة أو قلقة من أي شيء. قبل مغادرتها أعطته رقم تلفونها ورقم صديقها ناهد، وفي خروجها الهادئ كانت تبدو كأنها من أهل الدار.

بعد مغادرتها، رأى يحيى زيارتها المفاجئة قد أتت في الوقت المناسب، فمنذ انقطاع علاقته مع زميلته في العمل السابق والجفاف يضرب أيامه، ومع استغراقه في العمل الجديد وجد نفسه مربوطاً في عجلة كبيرة لا تكف عن الدوران.

ولهذا قرر يحيى أن يتصل برنا في اليوم نفسه ليلاً ليقترب منها مقابلته في الغد. وكانت المفاجأة أن عرف بغرقها، وكانت المفاجأة الأكبر لما سأل عن وقت غرقها، ففيل له حوالي الساعة العاشرة صباحاً. وأعاد الاتصال مرة أخرى، وكان التأكيد على أن رنا توفيت الساعة العاشرة تقريباً. ومع ذلك لم

تدور الحكاية حول حدث مركزي: زيارة رنا المفاجئة ليحيى، وتحاول من خلال التركيز على هذا الحدث أن تجيب عن سؤالين مركزيين

يتأكد من وقت موتها إلا بعد ما ذهب للعزاء، فعرف أنها غرقت الساعة العاشرة صباحاً قبل المجيء إليه، وأنهم عشروا على جثتها عند قاع النيل بعد خمس ساعات من غرق المعديّة، ولا أحد يعرف سبب تأخيرهم في العثور عليها: «هل لكثرة من تم انتشالهم من الأحياء والجثث أم لتأخر الغواصين في الوصول إلى موقع الحادث أم لأنها لم تعد إلى مكانها عند القاع إلا بعد مرور هذا الوقت؟» (ص ١٠).

سؤالان حيّراً يحيى: أتكون رنا زارته فعلاً بعد الموت أو أثناء بحثهم عن جثتها؟ ولماذا زارته هو بالذات؟ لو ظل موضوع رنا قاصراً عليه لحاول إقناع نفسه بوجود خطأ في التوقيت، لكن ظهور ناهد في حياته بعد يومين من الزيارة أكد صحة كل شيء، فهي أيضاً تعرف أن رنا زارت يحيى بعد موتها، وتملك دليلاً على ذلك: ورقة طلبيات كانت بقميص يحيى الذي أعطاه لـ رنا.

ومع ذلك، وإن كانت ناهد تعرف ما يعرف يحيى عن توقيت الزيارة، فهي لم تساعد كثيراً في الإجابة عن السؤال الثاني: لماذا زارته هو بالذات؟ «وقد لا يجد إجابة بقية عمره» (ص ٢١).

ما يجمع بين يحيى وناهد أن الاثنين «اقتنعا بأن زيارتها - زيارة رنا - تحققت لوجود فاصل زمني بين غرقها والعثور على جثتها» (ص ٤٣)، وهما يملكان من الحجج المادية (بلوزتها البيضاء عند يحيى، ورقة طلبيات عند ناهد كانت في قميص يحيى الذي ارتدته رنا بدل بلوزتها المقطوعة...) ما يؤكد أن رنا زارت يحيى في الوقت الفاصل بين غرقها واكتشافها جثتها، والمسألة كلها

هي مسألة وقت. ولكن، وماذا بعد؟ ماذا تؤكد هذه الحجج؟ وماذا قد يعني أن يقول يحيى للناس إن «بيته صار معبراً للموتى في رحلتهم إلى النهاية» (ص ٢٨)؟

ومع ذلك، فالأشأن معاً، يحيى وناهد، كانا مقتنعين بأن الحكاية فيها لغز، وأن هناك أجزاء أخرى ستظهر. وحاولا معاً، أو كل واحد من جهته، البحث عن الأجزاء الضائعة من الحكاية، وملء الفراغات والبياضات، وإيجاد أجوبة مقنعة للأسئلة المطروحة، لكن دون جدوى.

ولم يعد يحيى يردّ على مكالمات ناهد، إلى أن فاجأته بزيارتها، لائمة إياه على الغياب والنسيان، مقتحمة غرفته، متمدة على سريره، كأنما اللحظات التي قضاها مع رنا تتكرر مرة أخرى، أو كأنما رنا تحضر مرة أخرى من خلال صديقها ناهد..

ما أن استيقظ يحيى حتى رأى المعديّة على حائط غرفته. نزل من السرير ووقف وسط الغرفة ليتأكد من أنه لا يحلم. مستحيل أن يكون في حلم إلا إذا كان من الأحلام التي ترى نفسك فيها وأنت تحاول أن تستيقظ وتتخلص مما تحلم به. فهو رأى المعديّة بكل الأوصاف التي قالتها ناهد. ودقق النظر في وجوه الركاب ولم يلمح رنا بين الركاب. وماذا يعني أنها ليست موجودة؟ ولماذا جاءت المعديّة إلى غرفته؟ ربما كانت ساعدته رؤيتها على تذكر شيء نسيه في هذه الحكاية. مثل ماذا؟ أن تكون رنا اختارته ليفعل شيئاً لم تستطع فعله. وهل عدم رؤيته لها بين ركاب المعديّة حلم من أحلامها؟

أحلمت بالأ تكون من بين من غرقوا؟ قرر أن يركب رقم التلفون الذي قالت رنا والذي عرف أنه تليفون شقة ناهد القديمة. أناه صوت رجل، وعرف منه أن آخرين سبقوه إلى السؤال عن رنا، وأنه لا يملك أية معلومات، ونصحه بأن يتعامل مع الأمر مثل أمور تنتهي دون أن تنتبه. لكن يحيى اعتبر كلامه أشبه بمن يعطيك حكمة تتلوه بها حتى تستقر على قرار. لو كان سمعها في البداية ربما ساعدته، أما الآن فيجدها نصف الحقيقة.

منذ بداية هذه الحكاية لم ير أحداً يبكي على رنا أو بسببها. فهو دخل الحكاية بعدما انتهى فاصل البكاء،

مع رواية منتصر القفاش، لم تعد الرواية تصور الزمن التاريخي المتسلسل من الماضي إلى المستقبل مروراً بالحاضر، بل هي تعمل جاهدة من أجل أن تصور هذا الذي تسميه: خارج الزمن، وأن تقتنعنا بأن الوجود ممكن في زمن آخر يقع خارج الزمن كما نعرفه ونحدده.

والرواية، بهذا العمل، تسمح برفع الحواجز والحدود التي تحكم الزمن كما يتصوره الإنسان، وتسمح بتصوير زمن هو مقصي وغائب عن تصوراتنا ومفاهيمنا. فهي تكتب حكاية زمن آخر غير الزمن الذي تجري فيه عادة الأحداث والوقائع، كأنما الرواية المعاصرة، كما لاحظ بيير ووليت (Poétique de la posthistoire، ٢٠٠٨)، تسير عكس التاريخ، أي عكس مجرى الأشياء، لأن هناك زمناً آخر لا بد من إعادة بنائه بالرغم من عجز العقل عن تصوره وإدراكه، إنه الزمن الذي نلجأ إليه من أجل الهروب من الضرورة أو الحتمية التي تحكم الزمن التاريخي.

وكما لاحظت مي التلمساني (في دراستها: الكتابة على هامش التاريخ، مصر الغياب)، فالزمن الذي نتحدث عنه الرواية هو أشبه بالزمن النفسي الذي تكون بنيته بنية العماء التي تستدعي الفوضى وتتحالف ضد الثبات وضد الزمن التاريخي المحسوب.

والواقع أنه في مسألة وقت يتعلق الأمر برؤية جديدة للزمن والوجود هي في الوقت نفسه واقعية وحلمية واستيهامية، تجمع بين ما نعتبره منطقياً ومعتقلاً وبين ما نفيه باعتباره غير منطقي وينتمي إلى مجال اللامعقول.

وهكذا يبدو العالم الذي تصوره الرواية كأنه فوق واقعي يتركب من صور تنتمي إلى سجل الغرابة والفاصلتيك، وتتقدم الرؤية التي تتسجها الرواية فانطاسمغورية للزمن والوجود والحياة، فمن الصعب في رواية منتصر القفاش أن نعرف هل يتعلق الأمر بحكاية «واقعية» «حقيقية» أم أنها مجرد حلم أو استيهام، أيتعلق الأمر بواقعة حدثت فعلاً في الزمن والمكان أم أن الأمر كله مجرد تهيؤات وتخيلات؟

تفتتح الرواية بزيارة رنا، وهي زيارة جاءت في سياق ملتبس، إذ كان يحيى

زمن ما بعد غرقها غير ممكن، لكن ماذا تعني هذه «غير ممكن»؟ هي جملة نفي، والنفي ينطلق من احتمالين لا ثالث لهما: رنا موجودة في هذا الزمن السابق على الغرق/ رنا غير موجودة في الزمن اللاحق للغرق. والسؤال هو: ما معنى السابق واللاحق؟ ألا يمكن لرنا أن توجد خارج الزمان كما نفهمه ونتصوره؟ أليس من الممكن أن يكون هناك زمن آخر خارج الزمن كما ندركه؟ ماذا عن فارق التوقيت هذا بين لحظة الغرق ولحظة اكتشاف الجثة؟ ماذا لو كانت رنا فعلاً قد سافرت في الزمن من أجل أن تحقق رغبتها الأخيرة قبل أن تكتشف جثتها؟ ألا تدعو هذه الأسئلة إلى إعادة النظر في مفاهيمنا للزمن والوجود، للحياة والموت؟

يحيى وناهد مقتنعان بأن رنا زارت يحيى بين لحظة الغرق ولحظة اكتشاف جثتها. وعقولنا التي يحكمها منطق الزمن الإنساني لا يمكن أن تصدق ذلك، لكن العقل الرياضي يمكن أن يصدق ذلك، ويحيى متخصص في الرياضيات، والمنطق الرياضي يقول إنه من الممكن أن نسافر داخل الزمن كما نسافر في المكان والفضاء.

مسألة الزمن مسألة جوهرية في رواية مسألة وقت، وانطلاقاً من العنوان يتضح أن الزمن هو «بطل» الرواية. والغريب أنه بعد أن تنتهي من قراءة الرواية تأخذنا الحيرة بعيداً: هل تصوراتنا للزمن منطقية وحقيقية ومعقولة كما نتصور أم أنها تصورات فيها من الوهم والخيال أكثر مما نتصور؟ ألا تفتح الرواية أعيننا على إدراك موسع ومعقد للزمن أكثر واقعية مما قد لا نتصوره؟

تتناول الرواية الفارق الزمني بين لحظتين: لحظة الغرق ولحظة اكتشاف الجثة، بشكل يخلخل تصوراتنا للزمن والحياة والوجود

ومسحت الوجوه دموعها. والرجل على الهاتف نفي أنه كان يبكي، وتساءل متى تنتهي مكالمات أناس يظنون أنه يملك معلومات، مع أنه هو الآخر يجمع تفاصيل الحكاية من كلامهم. انطلق الرجل في حديثه بينما يحيى يكرر «الو»، كان الصوت واضحاً ولم تفته كلمة، لكن الصوت صار صوت رنا، ثم تناوب الصوتان تدريجياً على صدى الصوت، وواصل يحيى إنصاته إلى ما يحكيه الرجل أو تحكيه رنا إلى أن سمع صوتاً يسأله، ولم يعرف يحيى من سأله هل الرجل أم رنا أم أمه تسأله: «أنت إجازة النهارده؟» أجابهم كلهم بالكلمة نفسها، فتلاشت أصواتهم جميعاً.

١. هل يمكن أن توجد الذات خارج الزمن؟

تتناول الرواية الفارق الزمني بين لحظتين: لحظة الغرق ولحظة اكتشاف الجثة، بشكل يخلخل تصوراتنا للزمن والحياة والوجود كما نقولها ونكتبها: زارت رنا يحيى في الساعة الواحدة زوالاً، هذا ما يعرفه يحيى، ويملك من الحجج ما يثبت ذلك، لكن الآخرين يقولون إن رنا قد غرقت المعديّة التي نقلتها في الساعة العاشرة صباحاً، وهو ما يعني، حسب تصوراتهم الإنسانية الطبيعية، أنه لم يكن ممكناً أن تزور رنا يحيى بعد غرقها وموتها. والشيء المحير هو أن جثة رنا بالذات لم يتم اكتشافها إلا بعد مرور خمس ساعات، والسؤال الأساس هو: لماذا لم تكتشف جثتها باكراً؟ ماذا كانت تفعل رنا ما بين العاشرة صباحاً (وقت غرق المعديّة) والثالثة زوالاً (وقت اكتشاف الجثة)؟ أتكون فعلاً قد زارت يحيى في الساعة الواحدة زوالاً؟ أم الممكن أن تسافر رنا الزمن، وأن تحيي وتوجد، قبل أن تكتشف جثتها؟

في كل الأحوال يتعلق الأمر بمسألة وقت.

بالنظر إلى طبيعة عقولنا وعقائدنا وإدراكاتنا، ما يمكن أن يقال ويكتب هو أن رنا من الممكن أن تكون قد زارت يحيى قبل غرقها وموتها، وما لا يمكن أن يقال ولا أن يكتب هو أن رنا يمكن أن تزور يحيى بعد غرقها وموتها. ويعني هذا أن المنطق الذي يحكمنا يعرف شيئاً لا ثالث لهما: وجود رنا في زمن ما قبل غرقها ممكن/ وجود رنا في

رواية ناهد

مسألة رنا

نقول إن ناهد هي ناهد ورنا في الوقت نفسه. نقرأ في الصفحات الأخيرة من الرواية: «ناهد لم تكن إلا ميتة، وقد أكملت ما بدأته صديقتها» (ص ١١٥)، وهو ما يعني أن ناهد التي نعرف أنها حية ليست في الواقع إلا ميتة، لأن رنا هي التي تحيي من خلالها.

وليس غريباً أن تنتهي الرواية ببحث يحيى عن رقم التليفون الذي قالت رنا قبل مغادرتها، وهو تلفون شقة ناهد القديمة. ركب الرقم، فجاءه صوت رجل، تكلم قليلاً، وكان الرجل يدخن كثيراً، وفجأة غاب صوت الرجل، وصار «الصوت يصله واضحاً ولم تفته كلمة، لكن الصوت صار صوت رنا» (ص ١٢٢). وسماعه صوتها دليل على أنها توجد حيث لا يدرك الآخرون أنها توجد، وبهذا المعنى فهي توجد ولا توجد في الوقت نفسه، ويمكن القول إنها توجد خارج الزمان، أو في زمن آخر لا ندركه ولا نتصوره.

هل يمكن أن توجد الذات فعلاً خارج الزمن، على الأقل كما نتصوره وندركه؟ أهذا هو السؤال الذي تريد الرواية أن تطرحه؟ أليست الحكاية كلها مجرد حيلة من أجل أن يجد يحيى جواباً لسؤاله: ما معنى أن الإنسان يحيى ويوجد؟

٢. من رواية «الحقيقة» إلى رواية الاحتمالات

اللافت في رواية مسألة وقت شيان أساسان: الأول أن الحكاية من البداية إلى النهاية هي لغز لا أحد استطاع الوصول إلى سره وحقيقته. وقعت الواقعة، فانخرطت الشخصيات المحورية (يحيى وناهد) في بحث من أجل فهم ما وقع ولماذا وقع ومتى وقع. فتحوّلت الرواية إلى محكي بحث عن أجزاء الحكاية وتفاصيلها ودوافعها وأهدافها...

والثاني أن رواية منتصر القفاز تختلف عن محكيات البحث التقليدية. فإذا كان الغالب هو أن تبدأ محكيات البحث بحركة انفتاح على معان واتجاهات وحلول ممكنة ومتعددة، ثم تنتهي في اتجاه أو معنى أو حل ممكن، وهو ما يشكل حركة انغلاق، وإذا كان

في يوم إجازة (أيعني ذلك أنه خارج الزمن الاجتماعي والتاريخي؟)، وظل ذلك الصباح بين النوم واليقظة، أي بين الحلم والواقع، ولا يمكن أن نحسم هل تحققت الزيارة فعلاً في وقت اليقظة أم في وقت النوم. ونحن من جهة أمام زيارة استثنائية لا يمكن أن تتحقق إلا في الأحلام، لأن الحلم، وبالتالي اللاوعي، هو لا زمني كما تقول نظرية فرويد لا يعرف الزمن، ولا يعترف بوجوده، وفي الأحلام فقط يمكن للموتى أن يعمدوا، وأن يسافروا في الزمن، وأن يحيوا من جديد، وأن يحققوا رغباتهم التي لم يتمكنوا من تحقيقها، وأن يوصلوا رسالة نسوا إبلاغها. ولكن من جهة أخرى هناك من الحجج المادية (بلوذة رنا، القميص، الورقة، ناهد) ما يؤكد أن

رنا قد زارت يحيى فعلاً في وقت نفيه من كلامنا وحكيانا: بين لحظة الفرق ولحظة اكتشاف الجثة. وقد انتهت الرواية بالالتباس نفسه، فقد كان يحيى في يوم إجازة (مرة أخرى خارج الزمن الاجتماعي والتاريخي؟)، وأجرى مكالمة على الرقم الذي قالت رنا، ومن خلال الصوت الرجولي الذي ردّ عليه، كان يحيى يسمع صوت رنا، أ تكون رنا عادت من موتها مرة أخرى؟ أ تكون قد سافرت في الزمن مرة ثانية؟

في كل الأحوال، تعود قيمة مسألة وقت إلى أنها تحاول أن تخلخل هذا المنطق الذي يحكم تصوراتنا وإدراكاتنا، وهو منطق ثنائي يتألف من الثبوت والنفي: يمكن/لا يمكن، ولا يعترف بوجود احتمال ثالث. ومهمة الكتابة التخيلية أن تقول وتكتب هذا الاحتمال الثالث المنفي والمقصي: لأن هناك شيئاً آخر بين الممكن وغير الممكن، بين الوجود واللاوجود، وما يؤكد ذلك أن رنا قد زارت يحيى بعد غرقها وموتها، ويملك يحيى من الحجج المادية ما يثبت ذلك، مع أن الآخرين يعتقدون استحالة وجود رنا بعد غرقها وموتها.

رنا موجودة وغير موجودة في الوقت نفسه، ومسألة الوجود نسبية، ففي نهاية الرواية نجده يسمع صوتها، وهو ما يعني أنها موجودة، مع أن الجميع قد سلم بأنها ميتة. وقبل ذلك، ففي بداية الحكاية كان يحيى قد جرب اللعب بمسألة الوجود. فقد كان يحكي

هل يمكن أن توجد الذات فعلاً خارج الزمن، على الأقل كما نتصوره وندركه؟ أهذا هو السؤال الذي تريد الرواية أن تطرحه؟

لأحد أصدقائه. أحمد. في بداية الأمر عن علاقته برنا، وبعد موتها الذي لم يعلم به صديقه، استمر يحدث عنها ويتناقشان حول علاقته بها كأنها موجودة، فقد «وجد يحيى مسار الكلام بينهما أفضل مما لو عرف أحمد بموت رنا، فهو يراها الآن ليست فقط على قيد الحياة، بل يرى ما فعلته بعد موتها على أنه جزء من شخصيتها، وينتظر أن تفعل شيئاً في الأيام القادمة.» (ص ٢٠).

وما أكد ليحيى أن مسألة الوجود ليست باليقين والثبات الذي نتصوره هو ظهور شخصية أخرى، صديقة رنا واسمها ناهد التي جاءت تساعد يحيى في البحث، لكنها تبقى هي الأخرى شخصية يحكمها منطق الاحتمال الثالث: هي ناهد كما أنها ليست ناهد/ هي رنا كما أنها ليست رنا. ويمكن أن

فيه ذلك الفارس الدونكيشوتي الثائه الذي لم يعثر أبداً على شيء ما، ولم ير أبداً كل شيء. والرواية الحقيقية، حسب كونديرا، هي التي تشبه دون كيشوط دون أن تتطابق تماماً، أي هي التي تحدد هدفها في إظهار الوجه الآخر للواقع، ذلك الوجه - اللغز الذي ليس سهلاً فهمه وتفسيره والوصول إلى حقيقته.

هناك حكاية، لكن ما أشبهها بالمتاهة، متاهة بدون مدخل ولا مخرج. فعبير المقاطع المتتابعة للرواية تنبني، كما لاحظ جابر عصفور، «شبكة دوال لا تكف عن توليد الالتباسات، كأننا في حضورها الملتبس، قاب قوسين أو أدنى من متهات بورخيس ومرايا...» (أنه) السرد الذي يبدأ بسيطاً لكنه سرعان ما يغدو متاهة، ندخل إليها من أي مكان شئنا، لكن من دون أن توصلنا إلى نهاية محددة. (هوامش للكتابة - مسألة وقت، جريدة الحياة، ٢٠٠٨).

وفي كل الأحوال، فالفشل والتهيه من العلامات التي تؤكد أن الغاية من الكتابة الروائية عند منتصر القفاش ليست إبلاغ حقيقة ما أو نقل الواقع المعطى كما هو، قدر ما هي مسألة «الحقيقة» والنظر إلى ما وراء الواقع المعطى، بشكل يجعل من التخيل مرآة نقدية لما يقدم على أنه «الحقيقة» في عالم من التوافقات والاصطلاحات. فبواسطة الكتابة الروائية يمكن اختبار العقل والشك في عقائده والسخرية من يقينياته، وذلك بالدخول إلى عالم الاحتمالات، والنظر إلى «الحقيقة» على أنه مشكوك في أمرها، وأن كل شيء يسبح في فضاء اللايقين. فالبحث الذي دشنه يحيى هو بحث ذلك الباحث الذي لا يعلم كل شيء، ولم يكتشف كل شيء، ولم يجد كل ما يبحث عنه. وقيمة الرواية في أنها تطرح السؤال الأساس: أهناك احتمالات وإمكانات أخرى للإنسان في عالم أصبحت تصوراتها وتحديداته «للحقيقة» قاهرة وضاعطة وساحقة؟

اللافت أن جمالية محكي البحث وأصالته في رواية منتصر القفاش تعود إلى قدرته على جعل القارئ يجد في استحالة فك أسرار اللغز وبلوغ «الحقيقة» أشياء أخرى عديدة غير يقينية، كأنه محكي بحث يجعل من

والالتباس والتردد والحيرة، فالأمر ممكن وغير ممكن في الوقت نفسه، فلا وجود لأي تفسير حاسم في رواية مسألة وقت، وما يشغل محكي البحث لا ينحصر في البت والحسم، بل إن ما يشغله أكثر هو أن يفتح على الفضاءات المعقدة والاحتمالات المتعددة، فهذا ما يجعله نقيضاً لكل الخطابات السياسية والإيديولوجية وكل الخطابات الأحادية القاهرة التي تدعي امتلاك الحقيقة.

غالباً ما تنطلق قراءاتنا لمحكيات البحث من فكرة مفادها أن إنتاج معنى يقتضي تفكيك لغز وحله، ومن فكرة أن هناك حقيقة ما في مكان ما، وأن بحثنا ما يمكنه أن يكشف «الحقيقة». لكن قليلاً ما نتساءل: ماذا عن محكيات البحث التي لا تبلغ «الحقيقة»، وغايتها ليست أن تصل إلى «الحقيقة»، بل أن تظهر «الحقيقة» مستحيلة فاتحة أعين القراء على احتمالات متعددة ملتبسة محيرة، على «ألف طريقة وطريقة» في البحث عن «الحقيقة»؟

ويعني الانتماء إلى منطق الشك والاحتمال أن الغاية من الكتابة ليست النجاح في بلوغ الحقيقة، بل العكس تماماً، فالفشل هو العلامة على أننا أمام كتابة أدبية أصيلة. قد تبدو الشخصية كما قد يبدو السارد في مسألة وقت باحثاً فاشلاً سلبياً لم يستطع بلوغ «الحقيقة»، كأنما هاته شيء مستحيل لا يمكن بلوغه، وهو ما قد يجعل من الجهد الذي بذله يحيى جهداً مأساوياً من دون جدوى، فما يسعى البحث إلى اكتشافه هو غير قابل للانكشاف، كأنما قدر الإنسانية، كما قال نيتشه، هو الفشل والعودة في كل مرة إلى نقطة الصفر، نقطة البداية.

والفشل ليس علامة سلبية دائماً، فدون كيشوط (سرفانتس) كان يعرف أنه سيفشل، كما أن الأب غوريو (بلزاك)، وأنا كارينينا (تولستوي)، والأمير ميشكين (دوستوفسكي)، كلهم كانوا يعرفون أنهم سيفشلون. لكن بثقل وعيهم بالفشل استطاعوا، كما سجل كارلوس فوينتس (في مقالة تحت عنوان: A la louange du roman)، أن يجعلونا نستطيع حماية طبيعة الحياة نفسها كما هي معيشة ومخزونة عبر كل الأزمنة.

وبهذا يبدو كأن البحث الذي يمارسه الروائي هو أشبه بالبحث الذي ينخرط

السائد هو أن تضمر حركتنا الانفتاح والانغلاق قاعدتين ضروريتين: في البداية، ينبغي إخفاء الحقيقة على طول الكتاب، وفي نهايته ينبغي أن يبلغ القارئ الحقيقة، فإن أول ملاحظة يمكن تسجيلها بخصوص رواية مسألة وقت هو غياب حركة الانغلاق وهيمنة حركة الانفتاح أو لنسميها حركة الاحتمال. فاللغز الذي يحاول المحكي فك أسرارها والوصول إلى حقيقته بقي مفتوحاً على كل الاحتمالات دون أن ينفلق على حقيقة ما على أنها «الحقيقة»، وتبقى الأسئلة مطروحة دون جواب: هل ماتت رنا قبل زيارة يحيى أم بعدها؟ هل زارته فعلاً أم لا؟ أمن الممكن أن تزوره بين لحظة الغرق ولحظة اكتشاف الجثة؟ هل رنا واقع أم حلم وخيال؟ لماذا زارت رنا يحيى بالذات؟ وكيف جاءت إليه بعد موتها؟ أهى جزء من الماضي أم أنها الحضور المستمر؟ ومن تكون ناهد؟ أليست ناهد هي رنا؟ أليست ناهد امتداداً لرنا؟

في رواية مسألة وقت، يجد القارئ نفسه أمام حكاية لا تملك الشخصية، كما السارد، كل أطرافها وأسرارها. فالحكاية ملغزة محيرة تبدو خارج المنطق والعقل، وتثير من الأسئلة أكثر مما تقدم من الأجوبة. ويبدو كأن الشيء الأساس في الرواية هو حركة البحث نفسها، فليس هدف الرواية كتابة حكاية لها بداية ونهاية، لأن الكتابة لا تعني في الأصل إلا هذا البحث المتواصل اللانهائي، واللذة القصوى لا تتحقق إلا مع هذه الحكاية التي لا تنتهي إلى يقين، أي مع حكاية تلعب لعبة الاحتمالات، وتراكم أسئلة عديدة تبقى من دون جواب، وتنتهي دون أن تحسم أي شيء، فكل شيء يبقى معلقاً.

وهكذا يتضح أن الرواية لا تقول «الحقيقة» قدر ما تقول الاحتمالات كلها، والمنفعة المغيبة منها بالأخص، وتكشف عن مخبوءات لا ننتبه إليها في حياتنا ووجودنا، وتدفعنا إلى القلق والشك واللايقين، والواقع أن قيمة الكتابة الأدبية، والروائية، تكمن بالذات، كما لاحظ الناقد الفرنسي المعاصر بيير بيار Pierre Bayard، في هذه اللابئية Indécidabilité، فالأدب لا يبت في الأمر، ولا يحسم، ويبقى الأمر في نوع من الغموض

اللايقين الصيغة المركزية للمعرفة.

٣. الرواية محكي بحث، بألف طريقة وطريقة،

يملك يحيى مجموعة من الكتب والعناوين التي تقدم حلولاً لكل المشكلات في أقصر وقت ممكن: كيف تحقق النجاح، كيف تكون سعيداً، تخلص من القلق، كيف تعيش الحب... عندما زارته رنا كانت قد اقتربت من هذه الكتب قبل مغادرتها، لكنها خرجت دون أن تطلب استعارة كتاب ما، وهي عندما حكّت لناهد عن زيارتها ليحيى وصفت لها أشياء الغرفة وأماكنها كلها، لكنها تجاهلت هذه الكتب التي تضم وصفات مضمونة للنجاح في الحياة. كأنما كانت في قرارة نفسها لا تؤمن بوجود وصفة جاهزة للنجاح، أو كأنها لا تعتبر النجاح معياراً، إذ يمكن للفشل أن يكون أهم من النجاح، كما وضعنا أعلاه.

ما يهمنا هنا هو كتاب كان يعود إليه يحيى، من حين لآخر، منذ انخرط في جمع تفاصيل الحكاية، والبحث عن فهم وتفسير أفعالها وأسرارها. وعنوان هذا الكتاب شديد الدلالة: ألف طريقة وطريقة، وذلك لأنه عنوان يختلف جذرياً عن العناوين الأخرى المذكورة أعلاه. فلم يعد الأمر يتعلق بوصفة جاهزة للنجاح، بل بألف طريقة وطريقة، وقد يكون الفشل إحدى هذه الطرق.

ومن الطرق التي لفت انتباه يحيى في كتاب ألف طريقة وطريقة نذكر ثلاثاً أساساً:

طريقة التكرار: غالباً ما يجد يحيى صفحات مكررة في الكتب التي يشتريها، وخاصة في تلك الكتب التي تهدف إلى تحفيز النفس. وعندما يجد يحيى كتاباً منها دون صفحات مكررة يحس بأنه نسخة غير مكتملة، ذلك لأن التكرار في نظره رسالة واضحة للجميع لكن يندر من يراها.

بعد عشرة أيام من زيارة رنا، عثر يحيى على الصفحة المكررة في كتاب: ألف طريقة وطريقة، وهو يعتقد أنه ما دامت قد تكررت، فهذا يعني شيئاً مرسلاً إليه. عن ماذا تتحدث هذه الصفحة المكررة؟

لا تتحدث الصفحة المكررة إلا عن

الكاتب عندما يعيد كتابة عمل أدبي سابق، فذلك يعني أن الكتابة ليست محاكاة للواقع الذاتي أو الاجتماعي

الحكي وطرقه، ومضمون الرسالة التي تريد الصفحة المكررة إبلاغه هو باختصار أن الحكي يمكن أن يكون بألف طريقة وطريقة، فمثلاً عندما لا نستطيع حكاية ما حدث لنا، نلجأ إلى طريقة مضمونة هي أن نحكي الحكاية على أنها حدثت لصديق نثق في صدقه. يمكنك أن تحكي حكايتك بطريقة مباشرة، فتسببها إلى نفسك، ويمكنك أن تلجأ إلى طريقة غير مباشرة تجعلك تحكي براحتك متحرراً من كل ما قد يثقل عليك، وذلك بنسب الحكاية إلى صديق ما، تختفي أنت داخله.

سؤالان قد يشغلان القارئ، الأول هو: كيف استفاد يحيى، الشخصية المحورية، من هذه الطريقة في البحث الذي انخرط فيه؟ هل استفاد من طريقة التكرار أم من مضمون الصفحة المكررة في كتاب ألف طريقة وطريقة؟ ربما استفاد من الاثنين، فقد يكون وظف طريقة التكرار في بحثه، إذ على طول الحكاية لم يكن البحث يتقدم، قدر ما كان يتكرر، ويدور حول أسئلة لم يجد، وربما لن يجد، لها جواباً: لماذا زارته رنا هو بالذات في ذلك الوقت بالذات؟

وربما ليس الأهم أن يتقدم البحث على الطريقة التقليدية، ولا أن نجد الجواب لكل سؤال، ذلك لأن الأهم ربما هو أن نطرح الأسئلة، وأن نكرر طرحها بألف طريقة وطريقة.

وقد يكون يحيى استفاد من مضمون الصفحة المكررة في الكتاب، وتعلقه برنا وإصراره على معرفة حكايتها ليس ربما إلا حيلة فنية، وما ينبغي أن نقرأه في حكاية رنا هو يحيى نفسه، إذ على

طول الحكاية نشعر أن يحيى عندما يسأل عن رنا وحقيقتها وشخصيتها ووجودها وموتها وحياتها، فهو في الواقع لم يكن يسأل إلا عن نفسه، عن علاقته بالزمن والوجود، بالحياة والموت. وحكاية رنا ليست إلا حكاية يحيى. وقد لا يتوقف الأمر عند هذا الحد: ألا يمكن أن تكون حكاية يحيى هي حكاية السارد، وحكاية السارد هي حكاية الكاتب؟ وفي النهاية، أليست حكاية رنا هي حكاية الكاتب؟ ألم يقل فلوبيير إن مدام بوفاري هي أنا؟ والسؤال الثاني هو: هل استفاد السارد، وبالتالي الكاتب، من طريقة التكرار؟

سجلنا أعلاه أن رواية مسألة وقت، بالرغم من تجريبيتها، فهي أشدّ تعلقاً بأصول السرد والحكي، كما هي في أعمال مؤسسة من مثل دون كيشوط، أو كما أعيد إنتاجها في أعمال كتاب معاصرين من مثل ميلان كونديرا وبورخيس...

وأهمية هذه الخاصية أن الكاتب عندما يعيد كتابة عمل أدبي سابق، فذلك يعني أن الكتابة ليست محاكاة للواقع الذاتي أو الاجتماعي، بل هي محاكاة لأعمال أدبية سابقة. كأن الكتابة لا تكفي بحكاية إنسان ما، بل تقصّ علينا الرواية العائلية للأدب نفسه، أو الأصح أن الكتابة هي تلك التي تكرر تلك الحكاية التي لا ينفك الأدب يكررها عبر تاريخه.

ولا يعني التكرار هنا إلا إعادة الكتابة، وإعادة الكتابة ليست مجرد نقل سلبى لنص سابق، وليست مجرد تكرار لمكتوب ما، بل إنها عمل حقيقي، لأنها تقوم على أساس التحويل، والسؤال الذي قد يشغل الكاتب هو: كيف أعيد اليوم كتابة دون كيشوط مثلاً؟ كيف أجعل دون كيشوط تخضع لعملية تحويل بالشكل الذي يبدو معه النص كما لو أنه لوح ممسوح أعاد الكاتب كتابة ما كان فيه بالطريقة التي تسمح له بأن ينقش عليه حكايته الخاصة. فكتابة نص قديم من جديد يعني أننا أمام كتابة مضاعفة مزدوجة، أي أنها كتابة تعيد النسخ والنقل، ومن خلال ذلك تبتكر وتبدع، وهذا ما يجعل منها كتابة ذات طابع إشكالي، وذلك لأن إعادة الكتابة تكشف أن وراء كل نص نصاً آخر أو نصوصاً

و"واقعيًا"، غير أن هناك جوانب أخرى ذات علاقة وطيدة بالحكاية تحير القارئ برمزيتها وغموضها، وهي تأتي في شكل أحلام واستيهامات وتخيلات وتخييلات، فالحكاية لم تعد موحدة بالمعنى التقليدي، بل هي منقسمة بعضها يقول الواقع، وبعضها الآخر يقول الحلم والاستيهام، أو الأصح أن بعضها يعكس البعض الآخر. وهو ما يفترض الاحتكام إلى لعبة المرايا، فالحكاية هي مجموعها هي مجموع من المرايا والعاكسات والتضعيفات التخيلية التي تجعل من الحكاية، أو جزءا منها على الأقل، رمزا أو استعارة ومجازا.

الخلاصة أن لعبة المرايا تعني أننا أمام نص روائي يقوم أساسا على التضعيف والازدواج والتعدد (نص داخل نص، حكاية داخل حكاية، النص والميتانص)، فالمحكي يبدأ بسيطا لكنه سرعان ما يتعدد ويتضاعف بشكل يمنح النص ملامح واقعية وحلمية واستيهامية، فالنص الروائي لم يعد يكتفي بمحاكاة الواقع، بل هو يحاول إخراج النص التخيلي إلى دوائر أوسع وأغنى ينسجها الحلم والاستيهام والمونولوج والاستعارات الداخلية والمحكيات النفسية التي تحاول بلغتها الرمزية الاستعارية أن تقول ما لا تستطيع لغة الواقع أن تقوله، مؤلفة بذلك رؤية استيهامية غريبة ومقلقة، كما في هذا النموذج:

"ما إن استيقظ حتى رأى المعديّة على الحائط. نزل من السرير ووقف وسط الغرفة ليتأكد من أنه لا يحلم... كل الأوصاف التي قالتها ناهد من المعديّة رآها على الحائط... دقّ يحيى بيده على الحائط لكن المعديّة ظلت واضحة عليه. رقد على السرير وظل ينظر إليها. معديّة رفض الذهاب إليها وجدها تظهر له في غرفته." (ص ١١٥).

وبهذا تبدو الكتابة كأنها تتكلم لغة الحلم، وتحاول أن تقول المعنى المنفصل، وأن تدخل إلى دائرة اللامعنى، وأن تستنطق الحكاية في احتمالاتها الأخرى، المغيبة أو اللامفكر فيها.

طريقة الصيد:

"الصيد" من الطرق الأخيرة في

لعبة المرايا تعني أننا أمام نص روائي يقوم أساسا على التضعيف والازدواج والتعدد

رنا "استطاعت رؤية نفسها من الأمام والخلف، وتمت لو ظلت تنظر فيها، لكن "ما كانش فيه وقت" (ص ٤١).

نقى يحيى وجود مرآة كانت معلقة على الحائط، فهو لم يغير أي شيء في غرفته منذ أن زارته رنا. ويبقى السؤال معلقا: أكانت هناك فعلا مرآة؟ أكانت مرآة تراها رنا ولا يراها هو؟ ما معنى أن توجد في غرفته مرآة تحدث عنها رنا؟

أسئلة لا جواب عنها، إلا أن يحيى سيستيقظ ذات مرة في الأيام اللاحقة ليجد المعديّة التي نقلت رنا على حائط غرفته، بركابها وحيواناتها وعرباتها وسياراتها وقططها.

رقد يحيى على السرير، وظل ينظر إلى المعديّة التي رفض الذهاب إليها، فوجدها تظهر له في غرفته، وكأنها لم ترض عن قراره. دقق النظر في كل الوجوه، فلم يلمح رنا بين الركاب. ما معنى ذلك؟ ما معنى أن تحضر المعديّة إلى غرفته بكل ركابها وحيواناتها وعرباتها من دون رنا؟

كان، يحيى وهو يسأل ويحاول أن يفهم حكاية رنا، يستحضر أحلامه، ويستدعي أحلام الآخرين، ويترك خياله الداخلي ينشط، ويحاول أن يرى الأشياء في وجهها الآخر الأكثر غموضا والتهابا، والأكثر قربا من الحلم والاستيهام. ومع يحيى، صار العالم الداخلي مرآة يعكس العالم الخارجي، كما صار العالم الخارجي مرآة تعكس العالم الداخلي، وتتقدم الحكاية كلها كأنها جمع إشكالي من الصور والمرايا والاستعارات والتضعيفات التخيلية. فجانب من الحكاية يمكن اعتباره "حقيقيا"

أخرى، وأن الكاتب لا يكتب فقط، بل أنه يقرأ ويكتب ويكتب ويقرأ، بشكل لا يمكن الفصل فيه بين الكتابة والقراءة، فبينهما علاقات جدلية إلزامية. وفوق ذلك، فالنصوص، التي تقوم على إعادة الكتابة، تبتكر محاكاة جديدة مؤسّسة على متخيل يشغل أو على الأصح يعيد الاشتغال على مصادر مكتوبة.

والخلاصة أن طريقة التكرار تستتبع تأملا في طرق السرد والكتابة، وتفكيراً في حدود الأدب الروائي، ففي رواية منتصر القفاش ندرك أن الكتابة باعتبارها حكيًا وسردًا وبحثًا تكون موضوعًا، هي نفسها، موضع السؤال، كأن الرواية لا تحكي أزمة الإنسان ومصيره فحسب، بل إنها تحكي أزمتها هي نفسها، وتكتب حكايتها الخاصة التي لا تمل الأعمال الروائية، في كل الأزمنة، من كتابتها وإعادة كتابتها.

طريقة المرأة:

من عناوين الطرق في كتاب ألف طريقة وطريقة عنوان: "طريق طويل"، وقد ظنه يحيى يشير إلى الأشياء التي تحتاج وقتًا طويلاً حتى تتحقق، إلا أن الكتاب تحدث عن شيء آخر، تحدث عن: المرأة، مركزاً على مزاياها وخصائصها.

المرأة، تبعا للكاتب، هي الأداة التي تسمح لك بمعرفة وجهك: "هل هو وجهك أم وجه تراه لأول مرة؟" (ص ٥٧). وهي الأداة التي تسمح لك بأن تمنح نفسك الوقت اللازم قبل الإجابة عن هذا السؤال، فالمرأة "لا تعرف معنى للوقت، ولا تستطيع استعادة شيء مرّ من لحظة، تعكس فقط. الموجود أمامها الآن، وما تحديقك فيها إلا لتعوضها عما ينقصها، وتتيح لها رؤية الماضي والمستقبل من خلالها؟" (ص ٥٧. ٥٨).

من بين الأسئلة التي شغلت يحيى سؤال يتعلق بالعلاقة بين المرأة والمرأة. ففي غرفته، خلعت ناهد الجاكيت الجينز الذي كانت ترتديه، وارتدت بلوزة رنا، أكانت ناهد بذلك تتحول إلى مرآة تعكس امرأة أخرى اسمها رنا؟ وسألت ناهد عن مرآة، ثم أضافت شيئاً استفزب له يحيى ولم يجد له تفسيراً، فقد قالت ناهد إن رنا حدثتها عن مرآة ثانية كانت موجودة على الحائط تواجه مرآة الدولاب، وأن

أو يقين، لأن الغاية هي نفض الغبار عن الأسئلة العديدة التي لا تقال، أو التي تبقى من غير جواب.

في رواية منتصر القفاش لم تعد الكتابة مجرد استنساخ للواقع والمرئي من الأشياء، بل إنها أصبحت أكثر ميلا إلى اللامرئي، مفتونة بتلك الاحتمالات الأخرى التي تبدو مستحيلة، غير قابلة للتصديق، لا تكفي بنقل الواقع، بل تقول ما وراء الواقع، وهي لا تكفي بنقل الأحداث كما تقع في الزمن المسترسل من الماضي إلى الحاضر، بل هي تركز على واقعة واحدة يصعب الحسم في الزمن الذي وقعت فيه.

وبذلك تتقدم الكتابة كأنها دعوة إلى تأزيم اليقينيّات الراسخة والعقائد الثابتة، دون أن تكون مهمتها إيجاد حلول للأزمة. فهي تتقدم كأنها التفتاة إلى هذا المنفى القصي الغريب في داخل ما نعتبره منطقيا ومعقولا ومألوفا في حيواتنا الخاصة والعامة، في عوالمنا الداخلية والخارجية، في علاقاتنا المعقدة بالزمن والمكان وبذواتنا والآخرين... وهي في كل ذلك، تدعونا إلى الانفلات من الزمن الذي يؤطر تجربتنا وإحساسنا وإدراكنا للعالم، وتدعونا إلى سماع صوت آخر عبر الهاتف، هاتقنا الداخلي بلا شك، يملك نفمة خاصة تحملها الكلمات، وتبدو تلك النفمة، القادمة من مكان آخر، من زمن مغاير، قلقة من كل هذه الغرابة التي تملأ حياة الإنسان وقدره ومصيره.

وبهذا يبدو أن الوظيفة المركزية للرواية المعاصرة لم تعد هي نشر رؤية للإنسان والعالم والتاريخ موضوعا مسبقا، بل وظيفتها أن تكشف، بطرقها الخاصة، "ما لا يمكن أن تقوله إلا الرواية" (حسب عبارة هرمان بروخ التي عمّقها ميلان كونديرا). فالأمر صار يتعلق باستخراج ما لا يقال في التاريخ الرسمي، وباستكشاف مناطق التجربة الإنسانية التي يقصها المؤرخون، وخلخلة اليقينيّات والمسلمات والتصورات الجاهزة، واكتشاف الوجه الآخر للإنسان الحديث في علاقته بالزمن، وكشف النقاب عن "المكبوت" في التاريخ الرسمي وفي المجتمع الشمولي القاهر.

هاتين الحكايتين تتفرع حكايات أخرى بعضها ينتمي إلى الواقع، والبعض الآخر ينتمي إلى الحلم والاستيهام والخيال، بشكل يجعل حكايات مسألة وقت أشبه بحكايات ألف ليلة وليلة التي تسبح في فضاءات حلمية وفوق واقعية وفانطاستيكية ولازمانية، تدعو قارئها إلى فضاء مفتوح متحرر للخيال، من دون حدود ولا حواجز.

وتتعلق الملاحظة الثانية بحضور كتاب "ألف طريقة وطريقة" داخل الرواية، وبلا شك كقوة مرجعية فاعلة. فالجديد في رواية منتصر القفاش أن التخيل لم يعد يتحدد مرجعه في الواقع العائلي والاجتماعي والنفسي والتاريخي، بل إن بعض مراجعه ذو طبيعة نصية أيضا، فهناك اقتباسات من كتاب "ألف طريقة وطريقة" هذا الكتاب الذي لا ندري إن كان حقيقة أو أن المصادر النصية التي يحيل عليها النص هي من صنع الخيال نفسه.

ما يهمنا أن نسجله هنا أن الرواية لم تعد تخيلا سرديا فقط، بل إنها تخيل تأملي أيضا، فهي لا تكفي بسرد حكاية ما، غالبا ما تكون تامة ومكتملة، بل إن الرواية هي بحث ودرس وتأمل في حكاية كاللغز، لا يملك السارد كما الشخصية كل أجزائها وأطرافها، ولا يعرف كل ملابساتها وخلفياتها. وبمعنى آخر، فالرواية تتحول إلى بحث ودرس وقراءة، وتقدم نصا يبدو أقرب إلى ما يسميه الناقد الفرنسي المعاصر دومينيك فيار Dominique Viart بـ "Essai - fiction".

٤. تبدو رواية مسألة وقت في أقصى البساطة، بشخصيات قليلة، وفضاءات معدودة، وحدث مركزي يتحول هو نفسه إلى موضوع للتأمل. وهكذا لم تعد الرواية ضاحجة بالأحداث والشخصيات، بل صارت تراهن على حكاية بسيطة قصيرة، بتأملها تتكشف خيوط وتفصيل وأسئلة، وتفتح فضاءات معتمة، ويزداد البحث عن بقية الحكاية لغزا لا حل له، لغزا يقع خارج عقولنا العملية ومنطقنا الاجتماعي، ويبقى الحكيم من دون نهاية، ويعلم فشله في ملء بياضات وفراغات عديدة، لأن ما يهمه ليس الوصول إلى نهاية أو حقيقة ما، فالجوهر في الرواية هو حركة البحث نفسه، هو هذا البحث الذي لا ينتهي إلى جواب

كتاب ألف طريقة وطريقة. والصيد هو ذلك الذي يمعن التفكير في الكيفية التي يصيد بها طريدته، ويحسب لها ألف حساب، ويركز فيها على قدر استطاعته لعلمه أنها لن تسلم نفسها له طواعية، والصيد هو الذي يفكر في كل شيء يحيطه على أنه احتمال مساعد له في عملية الصيد سواء صغر أو كبر.

هل نقول إن يحيى صياد يفكر في الكيفية التي يحصل بها على حقيقة رنا، ويستخدم ألف طريقة وطريقة لعلمه أن حقيقتها لن يكشفها بسهولة، "حتى النوم قد يفكر فيه على أنه وسيلة ليظفر بصيده. كأن طريدته صارت في كل مكان وفي كل وقت" (ص ١١٨)؟

هل نقول إن السارد، وبالتالي الكاتب، هو ذلك الصياد الذي يفكر أكثر ما يفكر في الكيفية التي يصيد بها طريدته: حقيقة الإنسان، حقيقة وجوده، حقيقة حياته وموته. وهو يستخدم ألف طريقة وطريقة ويستحضر مختلف الاحتمالات، لوعيه بأن "الحقيقة" لن تسلم نفسها له طواعية؟

إجمالا، لا بد من تسجيل ملاحظتين حول كتاب "ألف طريقة وطريقة": تتعلق الملاحظة الأولى بعنوان هذا الكتاب الذي جاء على وزن كتاب هو اليوم من أهم مصادر الإنسانية في الحكيم والسرد: "ألف ليلة وليلة"، ميزته هي بلا شك تحرير الخيال وتوالد الحكايات بألف طريقة وطريقة. وقد نجحت رواية مسألة وقت في تشغيل بعض التقنيات السردية اللافتة في ألف ليلة وليلة، وبالطريقة التي تخدم رؤيتها وغايتها.

وتكفي الإشارة إلى أن الحكايات تتوالد في رواية منتصر القفاش تحت نسق ينطلق من العجيب (زيارة رنا ليحيى) إلى الأعجب (وقت الزيارة ومغزاهها) إلى الأكثر عجبا (سماع صوت رنا على الهاتف، وهي التي في حكم الموتى)، في ظل حكاية إطار كبرى (حكاية يحيى ورنا) تولدت عنها حكاية أخرى كبرى (حكاية يحيى وناهد)، وهما معا حكايتان مترابطتان متشابكتان، تعكس كل واحدة منهما المرجع الواقعي الخارجي، دون أن يمنعهما ذلك من أن تعكس كل حكاية الحكاية الأخرى. وفوق ذلك، فعن

والوضوح الملاحظ في شعر زتيلي هو، في اعتقادنا، من قبيل السهل اليسير الفهم والعصي عن الإفهام، من هنا تكمن مقومات شعرية محمد زتيلي التي جعلت النصوص شديدة الصلة باليومي وبالوظيفة الشعرية التي لا تتسنى إلا خلق بناء خاص تقول كل شيء عن كل شيء.

لقد فتحت لنا الأعمال الشعرية لزتيلي كوة قرائية تتحدد في مدخلين: الأول هو هيمنة الوطن باعتباره مرجعية وشاهدا تاريخيا ويوميا متأرجحا بين العاطفي والسياسي، وثانيا غياب الغنائية أو ما أسميناه بتعطيل الإيقاع، وذلك راجع إلى كون مشروع الشاعر هو الاشتغال على الموضوع وتقديمه كما هو بعيد عن الجرس أو التجنيس اللفظيين، باستثناء مكون التكرار الذي امتد وطال كل النصوص دونما استثناء.

١- بين الوطن والشعر

٢- تختزل القصيدة في حجمها مسافة شاسعة من التاريخ الذاتي والجمعي، وتعبّر من خلال كثافتها عن موقف مضاد، غالبا ما يكون محملا بأبعاد ذاتية أو سياسية أو إنسانية. خاصة وأن زتيلي قد تمثل في كل نصوصه بسلوك الراوي الذي يقدم الأشياء كلما انثالت عليه، فالأنا المعبر بها ترشدنا إلى طبيعة المرجع، فيكون النص تركيبا بين الحقيقة واللغة التي تقدم كل الأحداث والوقائع على نحو يجعل فك سنن النص ممكنا، فالمادة التي استقى منها الشاعر موضوعه لا بد لها من مرجع يترجم رؤيته، هل هي رؤية تخيلية أم رؤية واقعية تسجيلية أم رؤية ذاتية مفرطة في الأنا، المهم أن المرجع كيان بنائي في نص زتيلي ومكون جوهري فتح لنا عدة منافذ للإنصات إلى كل النصوص.

خصص زتيلي للوطن قصيدة باذخة تعكس عاطفته وارتباطه العنيد بالأرض وبالقضية، ولم يوفر للقصيدة أجواء حماسية ولكن راح يرثي الوطن مستدعيا صور الظلم والقهر ومشاهد الثورة والفداء. يقول الشاعر:

حملتك حرف هجاء

وجئت أريد اللقاء

لأدعوك للبقاء

وأتلو عليكم حروف الهجاء

ويهتز في داخلي الغرياء

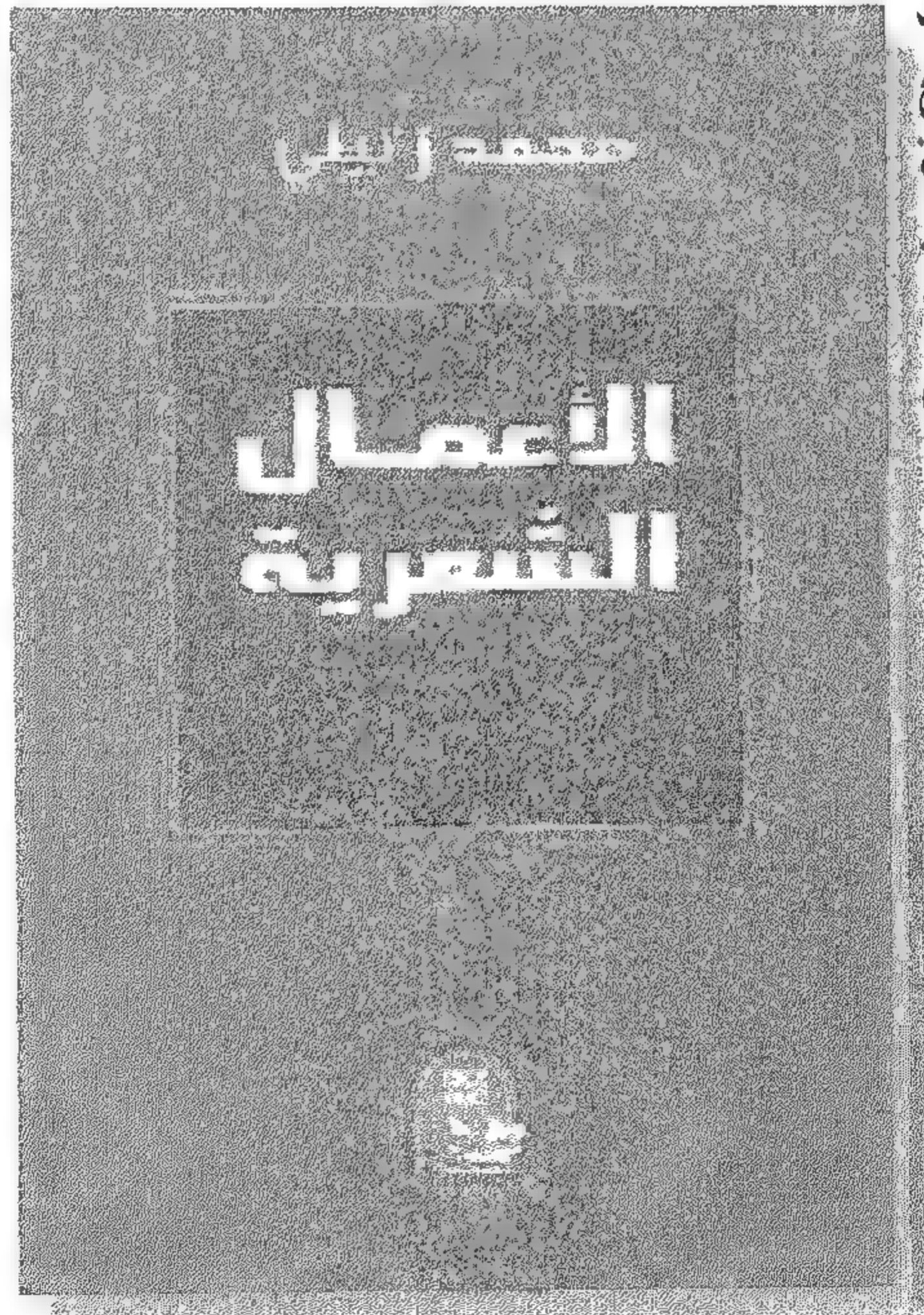
ويصرخ يصرخ في داخلي الشهداء

الوطن بين الرفض والقهر قراءة في شعر محمد زتيلي

عمر العسري *

يمثل البحث في شعر محمد زتيلي وجها من وجوه البحث في القصيدة الجزائرية المعاصرة؛ لأنه يمثل حقبة مهمة من شعر بلده التي تزيد على ثلاثة عقود. وقد تبين من خلال شعر زتيلي مدى الاعتناء الفائق بقضايا الإنسان ومشاكله، وأن الشعر لديه كان وما يزال يتجه نحو الانفتاح على الذاتية أكثر بعيدا عن الغموض، فلم تتعطل معه وظيفة التلقي، بل

شكل رافدا مهما لبسط الأحداث والوقائع واستشفاف المعلومة والحدث التاريخيين. وكأنه لا ينشد قارئنا من طينة خاصة بل ينشد عامة الناس.



لأتلو عليكم جميعا حروف الهجاء

لكي تحفظوها

لكي تجعلوها معلقة فوق باب المدينة

وفي ساحة الشهداء

فيحفظها الأهل والأصدقاء

ويحفظها الغريباء

لكي ترسموها غنائية للصغار

لكي تنقشوها بأحرف نور

لكي تجعلوها نشيدا على كل فم

لكي ترسموها كشمس النهار؟

بمقتضى هذه الرؤية الخاصة عن

الوطن، راح الشاعر يسترجع زمن

الفجيعة العظمى التي جعلت الجزائر،

أكثر من قرن، تحت وطأة الاستعمار

الذي حمل الجزائريين رعبا وحطاما،

لكن سرعان ما تحقق النصر بعد

الإقرار بحمل السلاح ورفع شعار

المقاومة حتى الموت. ويقول الشاعر،

في السياق ذاته، مكثفا تلك اللحظات

الجماهيرية التحميسية التي نددت

بالتواجد الاستعماري بالجزائر. يقول:

حملتك سيفا

فقاومت حتى النهاية

وحطمت كل الأقاويل

أحرقت كل الرواية

واسمعت حتى الأعادي لدائي

فجاؤوا يريدون منا الهداية؟

الوطن لدى زيتلي مخاض يثير فيه

الدهشة والعجب، يستفزه ببعثه على

فعل كل شيء. ومن المؤكد أن صورة

الوطن متجذرة في كيان الشاعر حتى

لكأنها إرث إيديولوجي وراهن أحبطه

التشردم. ولكي نفصل الكلام في صورة

الوطن نشير هنا إلى أن نصوص زيتلي

في هذا الديوان الجامع تعرض للوطن

على النسق الآتي؛ على أنه ذو دلالة

تجريدية، وعلى أنه واقع عليل، وعلى

أنه ذو علاقة تنافر مع المجد.

تأتي الدلالة الأولى من حيث أن

الوطن هو فوق الممكن، وتبدو صورته

بعيدة عن الواقع، بل تباشر التجريد

والمحال أحيانا. يقول الشاعر:

لا أفرح

لا أبكي

لا أضحك

لا أتعري لامرأة تهرب خلف الأكام

لكي تعلن أنني في القلب

لكني أبحث عن حالة عشق قصوى

وقرارات أخرى

لا أذكرها الآن

راح الشاعر يسترجع

زمن الفجيعة

العظمى التي جعلت

الجزائر أكثر

من قرن، تحت

وطأة الاستعمار

وأنا المهزوم

أبحث عن وطن ينضح دفنا

موسيقى

ودموعا ليست مجانية؟

تزداد الدلالة التجريدية من خلال

صورة الأنا لا أفرح لا أبكي، وهي صورة

متكررة بتراكيب مختلفة لا يحمل وردا

لا يحمل ثمرا، وهي صور لا تقوم

إلا بتعميق ذلك التدهور الملحوظ في

مستويات الأنا الرافضة للحياة، ومن

الصعب جدا تلمس شكل هذا الرفض

إلا من خلال صورة الوطن نفسه، التي

بدت في بعض القصائد صورة بعثية

لا تتوقع الدمار بقدر ما تبعثه على

النقيض؛ وطننا بديلا موصوفا بالملحور

والصفاء واللحظات الجميلة. يقول

الشاعر:

لم أعد أتوقع شيئا

ولكنني مؤمن بالبداية هذي

وليست جميع البدايات ترضى

واسأل هل يستحي الموقف المت تردد حين

يرى

البرتقال يعانق أوراقه؟

ويرى الانبعاث البريء يحطم من

عبثا

بالبراءة والطهر واللحظات العظيمة

لكم أتأسف حين تعاودني اللحظات

العظيمة

والموقف المت تردد، والرجل/ الرجل

المتجدد

كالعلم يصرخ في جثث تتمدد فوق

الكراسي

الوثيرة، ذلك زمان مضى وانتهت

حفلة

الرقص والطرب العربي على شرف

الشهداء؟

يعكس التعاقب الدرامي الذي تظهر

به قصيدة آخر الأنباء رؤية الشاعر

وغرضه في تمحيص ثيمات الرفض

والبعث؛ رفض الوطن انطلاقا من

قناعات ذاتية، وبعثه ولكن بصلة مع

صور القهر، وللنفي دوره في التعبير عن

هذا الرفض لفكرة الوطن كلية (لم أعد

أتوقع شيئا) تركيب يُنذر على الانتظار

والآفاق، وتعيد الذات إلى أصولها

الأولى، فالتركيب مفتوح على احتمال

وحيد هو: حتى لا أصاب بخيبة الأمل

إن هذه الجملة مولدة لدلالة الرفض

والقهر، وهما مستخلصتان من سياق

الدواوين الأربعة. فالشاعر غالبا ما

يكرر نفسه، وهو تكرر تعاويذي على

شبيه الأوراد والأذكار، مخاطبا أنه

على نحو يعترف لها بمشاعر الرفض؛

فهو يرفض وطنه بعد بلوى دمرت

صورته لديه، ولم يشأ أن يراه بمثل

هذه الصورة، ولم يقدر على نقض جزء

من هذا الإحساس الملازم، ومن خلاله

اعتاد على تعدد صور القهر والظلم

كاشفا عن خيوط التواصل ما بين أبناء

وطنه غير الوطنيين. يقول:

دعاء الرفض يرفضنا

وصوت القهر يسمعنا

وسوط القاهرة الجبار يوجعنا

ونحن على مرأى من التاريخ يا سادة

تضاجعنا

خرافات من الوهم

تضاجعنا

نداءات إلى السلم؟

الشاعر هنا في مقام خيبة عظمى

بطلها صور الفراغ والقهر التي طالت

وطنه، وهو شاهد عيان يلحظ كل القيم

تموت من فكر وحرية وأمل، وهي،

في اعتقادنا، صورة شيقة تعمل على

مستويين؛ الأول: نقل وتسجيل الوقائع،

والثاني: اشتغال الذاكرة، وبينهما

الوطن وهو معادل للجرح. هذا الأخير

رمز مهم لزيتلي، لأنه منبه مؤلم حيث

يشحن المدركات ويحجب الرضى، وبهذه

النهاية فهو يرحب بوطن بديل عله يؤجل

جروحه وآلامه. وللتدليل أكثر نورد هذا

المقطع من قصيدة صوتك:

صوتك هذا كم أحزنني

كم يشقيني

صوتك هذا كم غريني

كم أتعبني،

كم ضيعني،

علاقة بالواقع، فتتجاذبه دلالة حسية تكشف عن هم دفين يسكن الشاعر وهو يبادل وطنه لغة يُصر على بعدها التمثلي لأدق تفاصيل الحياة.

هكذا، خلق التكرار في شعر زتيلى أجواء دلالية تصل إلى حد الكثافة وتوسيع مساحة النص، وقد وجدنا أمثلة أخرى يتنازع فيها اللفظ المكرور بين المسار الدلالي والتوازي، ولعل هذا ما جعلنا نقرن الديوان ككل بمبدأ أساسي هو تعطيل الإيقاع على نحو يجعل المكونات الصوتية ليست غائبة وإنما مؤجلة ومتوارية خلف الوطن الذي يمكن عده رمزا يعتاش الشاعر منه ويكتب عنه ومن أجله.

وعموماً فشعر زتيلى لا يقدم الوطن خلواً من المحاسن الكبرى التي تؤرخ للارتباط الحميمي بالأرض وبالناس وبالتاريخ، بل يشدد على خاصية أخرى هي انطفاء مشاعر النصر التي يريدها للوطن وبالتالي الإحساس بالخيبة. وما يقدمه لنا زتيلى هو تفكير بالشعر عن قضية كبرى تدعى الوطن.

* باحث من المغرب

الهوامش

١- صدر لمحمد زتيلى ديوان جامع موسوم بالأعمال الشعرية عن وزارة الثقافة الجزائرية، ٢٠٠٧، وقد ضم أربعة دواوين شعرية:

٢- قصائد فصول الحب والتحول

٣- إلهيار مملكة الحوت

٤- ومضات الحزن والذهول وظلال المراثي

٥- ليست حزينا لرحيل الأفعى

٦- محمد زتيلى، الأعمال الشعرية، م، ص، ٢٩.

٧- نفسه، ص، ٢٨.

٨- نفسه، ص، ١٢٤.

٩- نفسه، ص، ١٢٥.

١٠- نفسه، ص، ٦٣.

١١- نفسه، ص، ٢٥.

١٢- نفسه، ص، ٤٩.

١٣- وهناك مستوى أعلى ونقصد به التوازن التفاعلي.

١٤- محمد زتيلى، الأعمال الشعرية، م، ص، ١٦٢.

١٥- نقلاً عن محمد العمري «البنية الإيقاعية في الشعر الكويتي» ضمن الأدب في الكويت خلال نصف قرن ١٩٥٠-٢٠٠٠، المجلس الوطني للتعاون والفنون والآداب-٢٠٠٢، ص، ١٧٧.

١٦- محمد زتيلى، الأعمال الشعرية، م، ص، ٢٠.

شعر زتيلى لا يقدم الوطن خلواً من المحاسن الكبرى التي تؤرخ للارتباط الحميمي بالأرض وبالناس وبالتاريخ

قريبه من اللغة العامية، ولعله تتويج لذلك الإنصات القريب لمشاكل الحياة العامة، غير أن هذا كان على حساب تقييد الإيقاع في أدنى درجاته، ويمكن أن نبرز هذا التقييد من خلال الابتعاد قدر الإمكان عن شكل التناسبات الصوتية، ولكن لا بد من الإقرار مع بول زمطور كون كل شعر فصيح يطمح «إلى التحول إلى صوت، يطمح إلى أن يسمع يوماً ما أن يمسخ بالذاتي غير القابل للتوصيل عن طريق ملائمة بين الرسالة والمقام الذي يولدها بشكل يجعلها تلعب فيه دوراً محفزاً شبيهاً بالدعوة إلى الفعل» ١١.

الذي يشغلنا في هذا المقام هو تأثير النثر في بناء القصيدة؛ ويمكن تبين طبيعته على نحو ما جاء في قول بول زمطور وأيضاً ما قصده الشاعر نفسه، فنصوص الديوان تنصرف إلى الفئائية النثرية باعتبار مكون التكرار ممارسة مهيمنة. يقول الشاعر:

لو يفيض النيل يوماً يتفجر

لو يثور الشعب في كل البلاد العربية

لو يموت الصمت في خط القنال

وتموت الشعوب البربرية

لو يذوب الخنجر المغروس

في الظهر الجريح ١٢

يكثُر في هذا النص تكرار «لو» وهو تكرار تابع لنواة دلالية تكثيفية هي العنوان لو والمسجل أيضاً أن التكرار لا يطرأ عليه تطور بل يتردد على نحو جامد؛ والحال نفسه في قصيدة «إطالة من نافذة ضيقة»، فالمعتبر من الألفاظ المكررة يقتصر على: وكل الأغاني/ وكل الأناشيد/ أفيقي/ ويا للشعارات ويا للأقاول/ ولا واحدا أعطيته/ ولا واحدا حركته.... يتكاثر النص مع هذا التكرار ويتسع لينم عن

كم أحياني،

صوتك هذا،

كم جرحني،

ثم شفاني،

صوتك من يسرقه مني؟

إني أسمع صوتك متفرداً يأتيني ٨٠٠ يستمر زتيلى في انتقاص قدر ماضى وطنه عاكساً الدلالة الثانية، قنوطه المنبعث من كل شيء، لكن الأمل الوحيد هو حب الوطن رغم كل شيء (كم جرحني كم شفاني) وحتى في أسوأ الأحوال يفاجئك الوطن بما لا تتوقع ولعل هذا الإحساس هو ما جعل زتيلى يفصل الأنقاض والخراب بماء الكتابة. رغم كل ذلك تبقى رؤية الشاعر سجيئة وطنه، حتى وإن فشل في الوفاء إليه، فإنه لم يمانع من قبوله كما هو سلع مهربة وأخرى مفقودة، وثورة زائفة، وقيادة خائنة، أو كما أسماها الشاعر نفسه ضربات حادة. هذه الضربات جعلت النصر شبه مستحيل.

٣- تعطيل الإيقاع

بنى زتيلى شاعرية الديوان على بساطة المعنى ومباشرة، مع لمحات إيحائية تلمح من حين إلى آخر مصدرها الوحيد معجم دلالي كثيف ومتكرر، غير أن هذه البساطة حين تخذل من الدعم الإيقاعي في مستواه الأدنى الانسجام، تسقط في المباشرة. لتدليل أكثر نقرأ هذا المقطع:

أسمع يوماً آلاف الأقوال عن

السلع المفقودة في الأسواق

واسمع آلاف الأقوال عن الثورة،

والشعب، عن الميثاق الوطني

أسمع أقوالاً عن أخطاء الثورة،

والحزب القائد،

عن أفعال الوزراء النواب الولاة

وعن رؤساء البلديات

أسمع أقوالاً لا تحصى عن كل الأزمات ١٠

المتكا الوحيد للقصيدة هو الألفاظ، الأقوال، السلع، الثورة، الشعب، الميثاق الوطني... مع محاولة أخذ لون التلقي بالمشاهدة «أسمع» غير أن هذا المعجم لا يأتي بأكثر مما يتيح من صدى مباشر لا يُبقي النص بعيداً عن دلالته، فالتركيب بسيطة جداً، واللفظ مفصحة قابلة للإلقاء الدارج، بل تغدو معدة لذلك، وهي من جهة أقل توازناً وأقل تعقيداً.

إن هذا التوجه النثري أشبه في



الذكرى الخامسة لرحيل راهبة
الفن التي قدمت مئات الأدوار المتنوعة...

أمينة رزق.. تاريخ من العطاء

غسازي نسيم

إنها أحب الممثلات إلى
قلوب العرب، والشاهدة
على كل العصور الفنية، أم
الفتاتين، وفنانة الأجيال،
وراهبة الفن، وعدراء المسرح
العربي، الممثلة القديرة،
«أمينة رزق» التي عملت
بكل إصرار وإرادة لجعل
فن التمثيل عملاً يحظى
بالاحترام والتقدير حتى آخر
لحظة في حياتها.

لهي بحق قيمة كبيرة.. وواحدة من جيل العمالقة الكبار الذين لم
يغيبوا عن الساحة الفنية طوال ٨٠ عاماً، حيث أثرت الحياة العربية
خلال تلك المسيرة الطويلة بنحو خمسمائة فيلم سينمائي، ومائتي
عمل مسرحي، وثلاثمائة مسلسل تلفزيوني، بالإضافة إلى مئات
السلسلات الإذاعية.. مما جعل شخصيتها تعمر في ذهن وذاكرة
ووجدان المشاهد.. خاصة وأنها قدمت خلال مشوارها أدواراً لا تنسى.



يرسي تقاليد المسرح، ويربي جيلاً من الرواد، ونجمات المسرح. وفي عام ١٩٢٤ وقعت أمانة رزق أول عقد احتراف مع يوسف وهبي، ومن طرائف هذا العقد، أن البند السادس فيه كان ينص على: قبول الطرف الأول (يوسف وهبي)، أن يكون مرتب الطرف الثاني (أمانة رزق)، بدون قيمة مدة شهري سبتمبر وأكتوبر، وبعد ذلك تُعين لها الإدارة راتب بحسب مقدرتها، وأسفل العقد كتب يوسف وهبي هذه العبارة، ووقعت أمانة رزق عليها وهي: (إن المدة التي بدون قيمة هي في نظير تعليم الطرف الثاني فن التمثيل). وقد ختم (أحمد عسكر) بضمنان تنفيذ شروط هذا العقد.

بعد توقيع العقد أسند لأمانة رزق في عام ١٩٢٥، دور (ليلي) في مسرحية (الذبايح) وهي من إخراج عزيز عيد، وتمثيل يوسف وهبي، زينب صدقي، ماري منصور، ونجحت أمانة رزق في هذا الدور، نجاحاً ملحوظاً جعلها تلقب بـ (نهر الدموع)، وجعل الممثلة المشهورة «روز اليوسف» تقول عنها: «إنها خليفتي إذا واطبت على الاجتهاد»، وأطلق عليها النقاد لقب: «روز اليوسف الصغيرة». وبانتهاء الشهرين - بدون أجر - حدد يوسف وهبي ثلاثة جنيهاً كأجر لأمانة رزق، فرفضت المبلغ، فرفضه يوسف وهبي إلى أربعة جنيهاً شهرياً،

صبية الحي وبناته، بمن فيهم أمانة رزق، التي وقفت في عام ١٩٢٢ مع خالتها لأول مرة كمنشدة في كورس بفرقة علي الكسار المسرحية.. وظلت أمانة رزق تعشق المسرح، وتتردد على مسرح علي الكسار، وفي تلك الفترة كانت خالتها الثانية «حُبة محمد» تعمل في فرقة منيرة المهدية، وفي يوم من الأيام مرضت «حُبة»، وكانت أمانة رزق موجودة في المسرح، فطلبوا منها أن تأخذ دور خالتها، وبالفعل صعدت أمانة رزق على المسرح في دور شحاتة، وأعطاهما أحد الممثلين قرشاً، وقد أثر فيها هذا الدور بشكل كبير، وأحست برغبة شديدة لاحتتراف التمثيل المسرحي (وشجعها على ذلك المسرحي القدير، (قاسم وجدي)، الذي رشحها للانضمام إلى فرقة يوسف وهبي صاحب (مسرح رمسيس)، الذي بدأ

أسند لأمانة رزق في عام ١٩٢٥، دور (ليلي) في مسرحية (الذبايح) وهي من إخراج عزيز عيد

النشأة والميلاد
اسمها أمانة محمد رزق، من مواليد ١٥ نيسان (أبريل) عام ١٩١٠ بمدينة طنطا، حيث التحقت بمدرستها في السادسة من عمرها، وشاركت في صغرها في ألعاب السيرك أثناء احتفالات مولد السيد البدوي، ثم قدمت على خشبة المسرح، في الحفلة الختامية لمدرستها منولوجاً قالت فيه: أنا أمانة الصغيرة محاسني كثيرة فستاني أبيض ظريف شعري مسيب لطيف ابويا إداني ثلاث مليمات اشتريت بيهم سكرنيات واللي يحبني منكم يا سادات يسقف لي ثلاث سافات

ومما روي عن طفولتها، أنها ذهبت يوماً مع خالتها أمانة محمد . كانت تكبرها بعامين وسينمائية معروفة فيما بعد . لمشاهدة أحد العروض الفنية، وما إن عادتا حتى عنّفها الوالد الذي كان يعمل تاجراً للدقيق، وعاقبها، وتظل أمانة رزق على هذه الحال إلى أن يموت الأب في عام ١٩١٨، مما دفع والدتها للانتقال إلى القاهرة بعدما سبقتها خالتها أمانة محمد إلى هناك، حيث أقامت في حي «روض الفرج» الذي كانت الفرقة المسرحية تقصد مسارحه كل صيف، ومنها فرقة «لأولاد عكاشة» وفرقة «علي الكسار». فكانت ليالي روض الفرج تجتذب

في هذه الفترة لم تكن أمينة رزق ممثلة فقط، بل كانت أيضاً (راقصة) حيث اشتركت مع (سيادة فهمي وأنعام فهمي وكريمة أحمد)، في جوقة الراقصات، أثناء رقصة الكرمنويل في مسرحية (الرعاع) عام ١٩٢٦، وفي العام نفسه، اشتركت في مسابقة التمثيل الثانية، وفازت بالجائزة الأولى في الدراما، مما جعل نجيب الريحاني يعرض عليها الانضمام إلى فرقته مقابل ١١ جنيهًا شهرياً، ولكنها رفضت أن تتخلّى عن فرقة يوسف وهبي.

وخلال سنوات قليلة. ١٩٢٧ إلى عام ١٩٢٩. باتت أمينة رزق أشهر بطالات فرقة «رمسيس» وأفضلهن عند يوسف وهبي، حيث مثلت مجموعة كبيرة من مسرحياته، منها: (راسبوتين، الموت المدني، اللزقة، البؤساء، في سبيل التاج، البئر،

غرام الوحش، الماسونية، الجريمة، التهديد، الاستعباد، المائدة الخضراء، كرسي الاعتراف، غادة الكاملياً، بائعة الزهور، القبلية القاتلة).

وفي عام ١٩٣٠، وأثناء الأزمة الاقتصادية العالمية، تأثرت مصر والعمل الفني فيها، فبدأت الفرق المسرحية تصفي أعمالها.. وأرادت فرقة رمسيس قبل أن تتوقف السفر إلى البرازيل، ولكن بطلة الفرقة (زينب صدقي) رفضت السفر، فأخذت مكانها أمينة رزق، لتصبح البطلة الأولى لفرقة رمسيس، ومنها على سبيل المثال، ما

قدّمته فيما بين ١٩٣١ إلى ١٩٣٥: (العدالة، مجنون ليلى، الخطر، النزوات، بنات اليوم، شجرة الدر، أولاد الفقراء، قلوب الهوانم، ملقن القطرين، الجيش، الدفاع، صندوق الدنيا، الفاجعة، شارع عماد الدين، بريمو المواساة، المجنون، الشرف، الجبار، بنات الريف، المنتقم، رجل الساعة، المتر عبد اللاوي، امرأة لها ماضي، الدم الملوّث، العقاب وزواج بلا حب).

بعد توقف فرقة رمسيس عُين يوسف وهبي، مديراً فنياً لفرقة المسرح القومي «الذي جذب معظم نجوم الفرق الفنية وفي مقدمتهم أمينة رزق، التي استمرت في الصعود إلى القمة في أدوارها الدرامية، كما في مسرحية «أولاد الشوارع»، ثم «راسبوتين»، وكرسي الاعتراف»، وظلت أمينة رزق بالمسرح القومي حتى أحييت على المعاش عام ١٩٧١.

ومما يذكر هنا أن أمينة رزق كانت تقوم بأدوار «الرجال» طالما كانت هي أدوار البطولة مثلما حدث في «راسبوتين».

وفي عام ١٩٤٦، انضمت أمينة رزق إلى الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى، ومثلت معها مسرحيات: شارع البهلوان، زوج كامل، سلك مقطوع، مجنون ليلى، المروحة، العباسة، مشغول بغيري، الأب ليونار، بناقص واحد، ثم انضمت بعد ذلك إلى الفرقة القومية، وقد وصفت هذه الفترة من حياتها بـ «الذهبية» ومن «أجمل أيام حياتي التي فتحت أمامي أبواب العمل والشهرة وتقدير الجمهور والصحافة والنقاد والدولة».

وتتوالى الأعمال لتتألق في واحدة من أشهر مسرحيات فؤاد المهندس «إنها حقاً عائلة محترمة»، ثم مسرحية «السنيرة»، و «الف ليلة وليلة»، والعرض المتميز «الأرنب الأسود»





صوتها على الشاشة مع المخرج محمد كريم - أحد رواد السينما المصرية - في فيلم «أولاد الذوات» أمام يوسف شاهين، وقد أخذت أمينة رزق البطولة في هذا الفيلم من «بهيجة حافظ» التي تشاجرت مع «محمد كريم» في باريس أثناء التصوير، فسافرت أمينة رزق بدلاً منها للقيام بالبطولة مجاناً، تبعاً لعقدتها مع مسرح رمسيس، بجانب الممثلة الفرنسية «كوليت درايفيه» و«سراج منير» و«حسن البارودي».

بعد ذلك قامت بالعديد من الأدوار المتميزة، وأصبحت من أعمدة السينما المصرية.. ومن أشهر أفلامها: «الدكتور، قلب امرأة، الدفاع، كليوباترا، المجد الخالد، عاصفة من الحب، أولاد الفقراء، الطريق المستقيم، البيت الكبير، الدفاع، دعاء الكروان، حب وإعدام، بداية ونهاية، الأم، أعز الحبايب، بائعة الخبز، صوت من الماضي، الشموع السوداء، مصطفى كامل، كلهم أولادي، بور سعيد، أربع بنات وعريس، في شرع مين، أين عمري، شفيقة القبطية، أرملة وثلاث بنات، أرض الأبطال، شريك حياتي، التلميذة، المجرم، العار، نساء محرمات، ٤ بنات وضابط، ملائكة في جهنم، اشهدوا يا ناس، شياطين الليل، الطوفان، التوت والنبوت، الكيت كات، أرض الأحلام، فتديل أم هاشم، الشيماء، أمهات في المنفى، الممالك، أريد حلاً، العاشقة وناصر ٥٦...».

إلى جانب ذلك خاضت أمينة رزق تجربة الإنتاج وأسست شركة «اتحاد الفنانين» مع أحمد بدر خان وعبد الحليم نصر، وحلمي رفلة، وأنتجت فيلمين هما: «قبلة في لبنان» و«ضحايا المدينة»، والأخير من تمثيل يحيى شاهين، زكي رستم، وإخراج نيازي مصطفى عن قصة ليوسف وهبي، وبسبب هذا الفيلم اقترضت من البنوك، وبعد جمع الإيراد أصبحت أمينة رزق مديونة بسببه بمبلغ ٦٠٠٠

الذي قدمته مع الفنانة سناء يونس.

أما آخر أعمالها على المسرح فهو «يا طالع الشجرة» للكاتب توفيق الحكيم، وهي من إخراج سعد أردش، ليكون رصيدها نحو خمسمائة مسرحية، وهذا ما يفسر عشقها للمسرح الذي قالت فيه يوماً: «لو طلب مني الاختيار بين السينما أو التلفزيون أو المسرح، سيكون اختياري المسرح بكل تأكيد».

وحول رأيها بالمسرح الذي اختارته.. تقول أمينة رزق:

«لا بد أن نعرف أنه «ملك

الفنون» ومدرسة ورسالة.. فإذا عمل الفنان في المسرح ونجح يستطيع أن يؤدي كل ألوان الفنون الأخرى بسهولة، وبصراحة، من الصعب أن تقارن المسرح أيام زمان واليوم، خاصة وأن مسرح زمان كان يحمل رسالة نبيلة وهدفاً ومضموناً، وكان الحب هو السمة البارزة لجيل الفنانين، اليوم تغيرت نظرة المجتمع إلى الفنان وتغير المضمون، باختصار، المسرح في نظري هو «الكلمة»، الكلمة هي المسيطرة، وسيدة الموقف، لذلك لا أميل إلى «المسرح التجريبي» الذي يعتمد أكثر على العضلات والحركة».

وسعت أمينة رزق خلال مشوارها الفني بالتمثيل إلى الإخراج أيضاً، وعبرت مراراً عن إرادتها في دراسة فن الإخراج لانطلاق رحلة جديدة، وخاضت التجربة بالفعل على المسرح الشعبي، إذ أخرجت ثلاث روايات قصيرة، كذلك حاولت الكتابة للمسرح.

٢٠٠ فيلم

في نهاية العشرينات من القرن الماضي كان يوسف وهبي يرى في السينما فناً جديداً وافداً، فقرر أن يجمع (المسرح والسينما)، في مدينة بناها في «إمبابة» وسماها مدينة «رمسيس».

وبنى فيها أول بلاتوه سينمائي لتصوير الأفلام الصامتة.. وفي عام ١٩٢٨، كان أول ظهور لأمينة رزق في الفيلم الصامت (سعاد الفجرية)، حيث قامت بتمثيل دور (الخطيبة)، والفيلم كان من إنتاج جبران نعيم والتاجر مسيو يوتشني، وقد استلمت أجرها عن الدور الذي قامت به في هذا الفيلم جنيتها واحداً وقد عرض الفيلم في سينما متروبول.

وعندما تطلقت السينما كانت أمينة رزق أول ممثلة مصرية تنطق وتطلق

آخر أعمالها على المسرح هو «يا طالع الشجرة» للكاتب توفيق الحكيم، وهي من إخراج سعد أردش



جنيه، ونسخة الفيلم والنيجاتيف فقدتا تماماً، حتى تم العثور على نسخة الفيلم مؤخراً وعرض عرضاً خاصاً في مهرجان القاهرة السينمائي.

وتصف أمينة رزق هذه التجربة بأنها: «أقصى ما مررت به في حياتي».

الأم...

كانت أمينة رزق تؤدي في غالبية الأفلام التي قدمتها دور الأم بدءاً من عام ١٩٤٥ ولم تكن تتجاوز الـ ٢٥ من عمرها في فيلم «الأم»، وتالت أدوار الأم في مختلف الأفلام مثل فيلم: «دعاء الكروان» ١٩٥٢ الذي اختير من بين أفضل مائة فيلم في تاريخ السينما المصرية وكذلك فيلم «بداية ونهاية» للكاتب العالمي نجيب محفوظ، الذي قام بإخراجه المخرج الكبير صلاح أو سيف عام ١٩٦٠، والذي لعبت فيه دور أم مصرية فقيرة يموت زوجها فتحاول تربية أولادها الأربعة من بعده وسط أجواء من الفقر المدقع.

أما فيلم «أرض الأحلام» عام ١٩٩٣ فقد تفوقت في بعض مشاهدته على الفنانة القديرة «فاتن حمامة» نفسها، حيث وصلت أمينة رزق في هذا الفيلم إلى قمة النضج عندما جسدت شخصية الأم، وكذلك قدمت في بعض الأدوار صورة الزوجة العاقلة والمضحكة من أجل أبنائها.

حول شهرتها وتخصصها في تجسيد دور «الأم» توضح: «بعد أن كنت أجسد دور الفتاة البريئة.. الضحية.. المغلوبة على أمرها.. أصبحت أقوم بدور الأم إلى

جانب فردوس محمد وعلوية جميل وغيرها.. فقد تخصصت فردوس في تجسيد أدوار الأم «الطيبة» وعلوية «الأم الصارمة».. وكان لي نصيب أن أعبر عن أدق مشاعر الأم التي تشهد بقلب واجف انهيار أسرتها وتحاول بكل قواها أن توقف الكوارث المحدقة بفلذات كبدها.. وإذا كان دوري في فيلم «بائعة الخبز» ١٩٥٢ من أدوار الكلاسيكية فإن دوري في «دعاء الكروان» عام ٥٩ يعد من أجمل أدوار وحصلت عنه على وسام الاستحقاق من الدرجة الأولى من وزارة الثقافة.. ولن أنسى أدوار في «بداية ونهاية» والسقامات «الذي قدمت فيه شخصية الجدة الحانية الضريرة التي فقدت ابنتها الوحيدة لتعيش حياتها من أجل حفيدها ووالده».

وقد عملت الفنانة أمينة رزق مع أجيال متعددة من المخرجين السينمائيين مثل: «محمد كريم، يوسف وهبي، أحمد بدرخان، نيازي مصطفى، حسن الإمام، حسن الصيفي، صلاح أبو سيف، كمال عطية، عز الدين ذو الفقار، سعيد مرزوق، نادر جلال، سمير سيف، داوود عبد السيد، علي عبد الخالق وإيناس الدغدي»، كل هؤلاء رأوا فيها وجهاً مصرياً بسيطاً وحناناً جارفاً في ملامحها مع تعبيرات مليئة بمشاعر الأمومة مع مسحة من الحزن، وربما بسبب هذه الخصائص تم حصرها في دور الأم الذي أجادت فيه بشدة.

لم يختلف دورها في المسلسلات

التلفزيونية التي يصعب حصرها عن هذه الاتجاهات، خصوصاً في مسلسلي «عصفور النار» للمخرج محمد فاضل، و«قال البحر»، عدا أدوارها الإذاعية التي برعت فيها، كما في دور أمينة زوجة سي السيد.

وعملت الفنانة أمينة رزق، مع أكبر مخرجي التلفزيون، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر: محمد فاضل، إسماعيل عبد الحافظ، وأحمد صقر وغيرهم، وكانت آخر طلة لها في مسلسل «للعذالة وجوه كثيرة» مع المخرج محمد فاضل، وقبل وفاتها بفترة قصيرة، انتهت من تصوير مسلسل «زينات والثلاث بنات» الذي عرض في رمضان عام ٢٠٠٢، فكاميرا محمد فاضل كانت أول كاميرا وقفت أمامها أمينة رزق، وآخر كاميرا صورتها، ويقول عنها محمد فاضل:

«لن يجد الزمان بمثلاً، لا فتياً ولا إنسانياً، لأنها فنانة منذ اللحظة بدايتها وحتى آخر لحظة بالقوة نفسها، والاهتمام والالتزام ذاتهما، كما لو كانت تبدأ لأول مرة، فالتزامها كان غير عادي، لم تكن تتأخر أبداً عن عملها... فقد تعلمت منها الالتزام بالفن والأخلاق ورأيت فيها الفنان الذي يعيش لفنه، وأنا بصفتي مخرجاً أقول بكل ثقة إن أمينة رزق استطاعت أن تطور أدائها منذ بدأت مع يوسف وهبي بأداء وأسلوب ميلودرامي، واستطاعت أن تطور نفسها للتلفزيون.. كانت تلميذة نفسها...».

الحب والزواج.. والتمثيل

الفنانة القديرة أمينة رزق التي تفوقت في دور الأم، لم تتزوج وعاشت حياتها كلها راهبة في محراب الفن، ولم يكن غريباً أن يطلق عليها النقاد اسم «راهبة الفن»، و«أم الفنانين».

ولعل هناك ما يفسر امتناعها عن الزواج، إذ قالت يوماً: «... بالنسبة إليّ كان الزواج سيمثل عقبة حقيقية أمام مستقبلي كممثلة، وأنا لا أحب التمثيل فقط وإنما



ومع فاتن حمامة



الأم الحنون مع صلاح السعدني

برسالة واحدة، وانقطعت رسائله تماماً إلى أن فوجئت به بعد ١٤ عاماً يتصل بي تليفونيا ويطلب مقابلي، والتقينا، وقال إنه تزوج بإنجليزية وأنه اتفق معها على الطلاق والعودة لوطنها، وعاد يكرر طلبه بالزواج بي، ورفضت، لكن أسرتي تدخلت بشدة واضطرت إلى القبول، ولأنه لم يصدق نفسه، طلب أن نعقد القران فوراً، ونعتبرها فترة خطبة حتى تسافر مطلقة الإنجليزية، واستشرت يوسف وهبي، فنصحني بأن تكون العصمة في يدي، وأن أشتري عقد الزواج ألا يمنعني من السفر والتمثيل، وأن يلتزم بدفع ألفي جنيه غرامة في حال إخلاله بهذه الشروط، ووافق.

وتختم هذه القصة بالقول: «الحقيقة أنه فقد احترامي لموافقته على شرط أن تكون العصمة في يدي، وكانت زوجته الإنجليزية لا تزال موجودة، وتشاجرنا ورفضت إتمام الزواج فاخترت من حياتي، بعد ١١ يوماً بالضبط من عقد القران، ونسيت أنني على ذمة رجل، لكن زميلاتي نصحنني بالألا أترك الأمور معلقة فلجأت إلى محام، فأحضر المأذون وأتم الطلاق من دون وجوده باعتبار أن العصمة في يدي».

وعما إذا كانت نادمة على عدم زواجها قالت الراحلة في آخر حوار لها: «لم أندم على الإطلاق لأن هناك العديد من الأسباب التي جعلتني لا أفكر في الزواج بداية من عشقي لنفسي وكانت

واحداً منهما كان من أصدقاء يوسف وهبي، كان شاباً ممتازاً، والثاني كان ضابطاً في الجيش، فاعجب مسرحية أمثل فيها، فاعجب بي وواظب على مسرحياتي، وأذكر أن اسمه علي وهبي، كان شاباً ممتازاً من النواحي كلها، لكن المشكلة أنني كنت رافضة فكرة الزواج، وعلى الرغم من ذلك لم ييأس فقصد أسرتي وطلب يدي، واستعان أهلي بصديقتي زينب صدقي وفردوس حسن، اللتين ظلتا تلحان علي، حتى وافقت على أن استقبله في منزلنا، وعلى الرغم من ذلك تمنعت في تلبية طلب لقاؤه حتى

خرجت وقلت له أنا في منتهى الأسف لن أتزوج، فترك «الشبكة» التي كان قد أحضرها معه وقال إنه سيعمل متمسكاً بالأمل، ومن وقت إلى آخر ظل يتردد علينا، وكان يقول إن الحب يعذبه، ويبدو فعلاً أنه كان يتعذب بهذه المشاعر، فقد نصحه والده، وكان أيضاً ضابطاً في الجيش، بالسفر إلى أمريكا لكي ينسى أمينة رزق».

وأضافت: «هذه الواقعة حدثت سنة ١٩٢٨، وسافر صاحبنا وظل مدة عام كامل يبعث إلي برسائله، ولكنني أردت أن أساعده لئلا يسياني فلم أرد عليه

أعشقه عشقاً، لم أكن أهتم بنفسه كفتاة إلا وأنا على خشبة المسرح أو أثناء تصوير مشهد سينمائي، حينها كنت أحس بأنني العروس في ليلة «دخلتها»، وكان علي أن أختار بين التمثيل والزواج، فاخترت التمثيل طبعاً».

وفي عام ١٩٢٧، أجابت أمينة رزق عن سؤال، سألته ناقد مجلة المسرح: لو قدر لك يوماً أن تقضي بين أمرين الزواج والتمثيل فأيهما تفضلين؟ أجابت قائلة: «أنا في هذه الحالات لا أتردد.. التمثيل عندي هو كل شيء.. أنا سعيدة بحياتي الفنية، فلا يمكن أن أتركها لأعيش عيشة زوجية لا أضمن إن كانت ستسعدني أم تشقيني، إنني أحب فني حب العباد، وفي كل يوم أعد الدقائق والساعات في انتظار وقت العمل، وهذه الرغبة القاهرة لا يمكن أن تقاوم مطلقاً، وإذا قدر الله لي أن أتزوج فليمنعني ذلك إنني أهجر المسرح مطلقاً، على أنني أتمنى من صميم قلبي أن أعيش طول حياتي عذراء مقدسة لا أعرض نفسي إلا تحت هيكل الفن، وفوق مذبحه الجميل».

مع ذلك تزوجت أمينة رزق مرة، ولكنه كان مجرد زواج على ورق، وتروي تفاصيل هذه الواقعة: «لم تكن المرة الوحيدة التي أطلب فيها للزواج، وأتذكر أن نحو ١٤ رجلاً تقدموا لخطبتي وإن كانت الذاكرة لا تسعفني بأسمائهم وحكاياتهم، ولكنني أتذكر اثنين منهم؛



أمينة رزق مع بعض الممثلات المصريات



الأولى، من الرئيس جمال عبد الناصر، والجائزة الأولى كممثلة أولى في المسرح ومعها جائزة مالية قدرها ١٠٠٠ جنيه، وجائزة التتويج من مهرجان قرطاج المسرحي بتونس عام ١٩٨٣ لريادتها في فن التمثيل.. كما حصلت في السينما على عدة جوائز من النقاد والدولة عن أول أعمالها السينمائية، وتعد الجائزة التقديرية التي حصلت عليها من وزارة الثقافة عام ١٩٧٥ من أغرب الجوائز إذ حصلت عليها عن مشهد واحد ظهرت فيه في فيلم «أريد حلاً» أمام فائق حمامة

ورشدي أباطة، ومنحها الرئيس الراحل أنور السادات معاشاً استثنائياً تكريماً لجهودها وخدماتها للمسرح، وفي عيد الفن الثاني كرّمتها الدولة بشهادة تقدير، وحصلت على جائزة القمة الذهبية عام ١٩٩٠، وكرّمتها مهرجان القاهرة السينمائي الدولي عام ١٩٩٦، ومهرجان مارسيليا المسرحي الفرنسي عام ١٩٩٩ وأصدر عنها كتاباً.

وتم اختيارها ضمن أهم الشخصيات النسائية خلال القرن العشرين في بانو راما المرأة المصرية عام ١٩٩٩، ونالت جائزة الريادة في التمثيل من جمعية

متعتي الوقوف على خشبة المسرح أو إسعاد الجماهير فوهبت نفسي للفن، وخشيت على الفن من أن ينافس أحد ويمنني عنه، حتى لو كان زوجاً على رغم طابور المعجبين والخطاب الذين أرادوا طلب يدي، وكنت على يقين من أن أيا منهم لو وافقت على طلبه كان سيخبرني بين الفن أو الزواج، لذلك أصابتني عقدة نفسية من الرجال». واختتمت الفقيدة الكبيرة قائلة: «استمر عملي في المسرح ٧٠ عاماً، حيث التحقت بفرقة يوسف وهبي منذ أن كان عمري ١٢ سنة و٣ شهور، وأشاع البعض حينذاك أن السروراء إجمامي عن الزواج هو حبي ليوسف وهبي، وهذا ما يثير في داخلي الضحك لأن حب الفن في أعماقي يتضاءل بجواره كل أنواع الحب، وإيماني حتى الآن بأن الفن لم يسرق عمري بل إنه منارة عمري وأسعد لحظاتي حينما يناديني أحد بلقب الفنانة لأن الفن رسالة فنية».

تكريم

حصلت أمينة رزق خلال مسيرتها الفنية على العديد من الجوائز وشهادات التقدير، منها الجائزة الأولى في الدراما (في بداية حياتها)، بعدها نالت أول وسام يخلد لسيدة في المغرب من الملك محمد الخامس.

ثم حصلت من مصر على عدة جوائز في المسرح، منها: وسام الفنون والآداب من الطبقة

الفيلم ٢٠٠٢، وكرّمتها نقابة الممثلين ومهرجان المسرح الدولي بالكويت، كذلك كرمتها الدكتورة هدى وصفي، رئيس مركز الهناجر بمناسبة مرور ٧٨ عاماً على وقوفها على خشبة المسرح أثناء قيامها ببطولة مسرحية (الليلة الثانية بعد اللف)، وآخر تكريم لها كان في مهرجان الإسكندرية السينمائي عام ٢٠٠٢.

كما شغلت أمينة رزق عضوية العديد من الهيئات الثقافية والفنية مثل: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، وفي مايو (أيار) ١٩٩١ أصدر الرئيس حسني مبارك قراراً بتعيينها عضواً بمجلس الشورى، واستمرت فيه حتى عام ١٩٩٧ حيث حلت محلها الفنانة مديحة يسري.

رحيل راهبة الفن

أخيراً كانت أمينة رزق علامة متميزة من علامات المسرح والسينما والتلفزيون والإذاعة.. عاشت طوال حياتها تبذل فناً، وتتواصل مع جمهورها العربي الذي كانت تعتبره أعظم جائزة وأعظم تقدير، حتى رحلت في ليل ٢٣ آب (أغسطس) ٢٠٠٢، عن عمر يناهز الثالثة والتسعين، إثر إصابتها بهبوط حاد في الدورة الدموية بسبب وجود ورم في الرئة اليسرى مع اضطرابات في وظائف جهاز التنفس.

* ناقد وتشكيلي أردني

ghaziainaim@yahoo.com



أثناء تشييع جثمانها

الفييلم البرازيلي (وراء الشمس)

المقتبس عن رواية لإسماعيل كادريه

حين تقدم البراعة نفسها قربانا

لانتقاد الحب وتغيير العالم

إبراهيم نصرالله



An Arthur Cohn Production

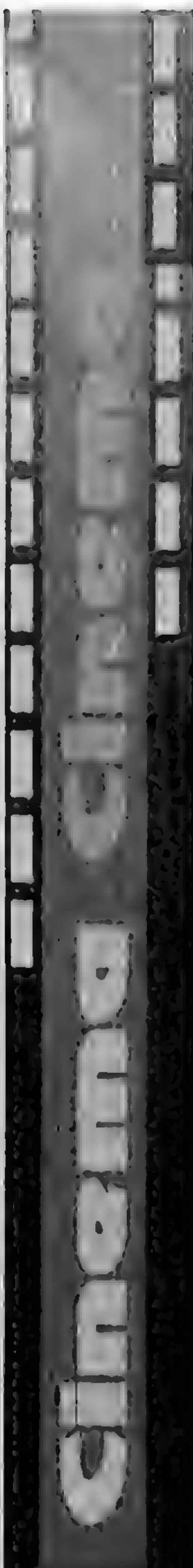
Behind the Sun



والترسالايس. سينمائي غير عادي. قدم أفلاما استثنائية بعمقها ومحليتها وعالميتها أيضا. مخرج ومنتج وكاتب سيناريو أيضا. أتيج لنا في العالم العربي أن نشاهد بصورة معقولة فلميه الشهيرين: (الحطة المركزية) و(مذكرات دراجة نارية) كمخرج و(مدينة الله) كمنتج. تأثر بالسينما الجديدة، وفتنته الأفلام الإيرانية. أفلام عباس كاروتسامي بشكل خاص. يقول (لقد وسعت السينما الإيرانية رؤيتي لتلك الثقافة. هذا ما أحبه في السينما. حين تتيح لك أن تفهم الآخر على نحو أفضل، الآخر الذي لا يشبهك، وليس مثلك. أظن أن السينما تكون أكثر إثارة للاهتمام عندما تعرض المتنوع والتعددية الثقافية).

بدأ سالاس حياته السينمائية في بداية التسمينات، وسرعان ما غدا واحداً من أهم نجوم مهرجانات السينما. قبل ثلاثة أعوام قدم هذا المخرج فيلمه (مذكرات دراجة نارية) متتبعا رحلة أرستوتشي جيفارا الشاب. الرحلة التي حملته عبر أمريكا اللاتينية، وحقق الفيلم نجاحا بازا في العالم، سواء من حيث حجم المشاهدة أو من حيث الجوائز الكثيرة التي فاز بها. وقبله بسنوات كان قد حقق فيلمه العذب والمعذب (الحطة المركزية) الذي يتبع فيه حياة روثينية فارغة لامرأة تمتهن كتابة الرسائل للأُميين في محطة للقطارات. لكن رسائلهم لا تصل أحدا، لأنها تقوم بحملها معها إلى البيت بدل أن تصمها في صندوق البريد. دورة فاقلة، وطريق لا يصل إلى نهايته أحد، لا هي، ولا أصحاب تلك الرسائل، لكن ظروف مهنتها تجمعها مع ضلع مانت أمه تحت عجلات سيارة. بعد أن املت رسائلها على كاتبة الرسائل، وهنا تتقاطع حياة الطفل مع حياتها، لتجد نفسها في النهاية ملزمة به.

وهي ترافقه في رحلة عبر البلاد للوصول به إلى أبيه، وفي هذه الرحلة تتغير حياة هذه المرأة اللامبالية بفعل البراءة، براءة الطفولة. يقول المخرج عن فيلمه هذا (أظن أننا نعيش في مرحلة ثقافة اللامبالاة والشكوكية. وأنا لا أشعر باتفاق معها. هذا يعلل إلى حد ما واقع أن فيلمي يسرد الخلاص الذي يحدثه اكتشاف عاطفة الحب. هذا ما يتحدث عنه فيلمي. إنه كذلك عن مسألة البحث، البحث عن عدة مستويات محتملة. إنها قصة صبي يبحث عن أب لم يلتق به أمدا، وقصة امرأة تبحث عن مشاعر فقدتها منذ زمن. ومن بعض النواحي هو فيلم يبحث عن الفيلم إنساني وجغرافي معين: ليس فقط شمال شرقي البرازيل، لكنه إقليم التضامن. الفيلم الإخاء بين الأصدقاء. والفيلم يظهر أن ذلك الاتصال ممكن بين أفراد فقدوا كل اهتمام بالآخرين. وبعضهم البعض. إنه عن إمكانية أن يبدأ المرء حياته من جديد. الفيلم هو صد هذا الاتحاد من الشكوكية، الذي فيه ربما ننقاد



في القمدان نحو بيته بأمان. دور أن ينحصر له أحد تكن ذلك مرهون بهيلة دائما. وليس الهدنة فترة رسمية مفتوحة بحمد موعدها المفسر. بل الطبيعة إذ يوضع قميص القطن على حبل المسبل في انتظار أن يتحول لون الدم إلى أصفر. ويطتير أهله اكتمال القمر وحين يتم ذلك يحمل المثلثة بكفه ويذهب للأخذ بيده.

بيدو القتل هنا معشها وله فوايته وأصراقه التي لا يستطيع أحد الخروج عليها. بطل أحد شباب عائلة من كبير العائلة الصريير أن يسمع له بجمع عدد من الرجال واللاهاف للخصاء على أسره بربصس بأكملها. لكن الرجل المعجوز برده (ساعيد عليك القول والمصره الأخيرة. إن البشر متساوون فلما يملكون من الدماء ليس لديك الحق في أن تأخذ دما أكثر مما أخذ منك. وإلا ستلغى التمن مضاعفا. هذا ما علمه لي أبي وما علمه له والده.)

القائلون الوحيد الذي يبدو أنه يحكم البرية الفاحشة التي يتنازعون على أملاك أرضها. هو قائلون الانقسام. ووسط هذا الموت المحدث بكل شيء. والعنيفة المظلمة والاستسلام الكامل لدوره الطلل التي لا يحتلم أبدا عن استسلام الحاموسلين لدورة المعصرة. والتي تدفعهما في النهاية كما يلاحظ الولد أن تسورا حولها. حتى بعد انتهاء العمل. ودون أن يكون انشور على علق أي منهما.

وسمح هذا كله لا يسلو أي إشارة للحياة سوى تلك التي في قلب (لونا) فيم الذي يرى. وهو الذي يصر. وهو الذي يحلل. وهو القائل للحياة وهكذا ما إن تنوح غيرة السرور حتى تعبر حباله. كما سيعبر حبل أخيه بعد. بعد تحرير من انصمر بصره.

كما هي (الحفنة) ولا طيبعة متنوعة كما في مذكرات. إننا في ناحية بيت فقير في منطقة مهجورة لا يشر فيها قريبا. قرية غريبة. إذا ما خلقت جيدا فتن ترى سوى عائلتين لا تامل بشطوطهما سوى الشار. فكلما سقط واحد من أفراد الأونس فتبلا على يد أحد أفراد الأخرى. تجلس العائلة (المشتتة) في انتظار موت أحد أفرادها. وعلى الحائط الطويل ليس نمة هناك سوى صور القتل صم طويل من الصور وقروح محبوس لتستمر صورة أخرى.

في هذا العالم الغريب هناك ولد صغير بلا اسم. وإن كانت كلمة ولد التي ينادونه بها اسما فلا شيء له خارج هذه الهوية الضائعة المظلمة. ولد برهه طيبه ويعيش كالنوم مفضل أحبه الكسر لبله بعد أخرى وهو بعد التمن لسندان أخيه الآخر في دورة الدم تلك.

يسمى الفيلم على جاموسلين تدور في التعميل معصرة قصب السكر العالدة لعائلة بريطيس التي ينتمي إليها الطفل. وصوت الصغير يعرفنا بأفراد العائلة قبل أن يموت بلحظات. اسمي بأكو. إنه اسم جديد. ولهذا لم أعتد عليه بعد. أحاول أن أذكر الشخصية أحيانا أسطيع وأحيانا أخرى يحتللك الأمر. لأن هناك قصة أخرى لها على وعن أخي. وعن قميص يتطابر في الريح.

ببطلق الفيلم ويظهر على فكرة نماليد انشور. لكنه لا يقدم حنانة عاديه لا هي تضاضلها ولا هي طفوسها فانماثل يستطيع أن يذهب إلى بيت القتل. ويسكن عليه. دون أن نمسه سوء. فالحواله للمضي بالبنثله وذلك ما يضده. ويتلهمه الجاسال. وهو يستطيع أن يعادى البت العارف.

للاعتقاد بأن من الممكن استخدام أية وسيلة تلويح لغايه محددة تكن ذلك تمن صحيحا. إنه عن مقاومة ذلك. تلك هي القيمة العظمى.

انصمر أن الفيلم هو في الواقع قصة اكتشاف الحب بين شخصيتين متباينتين وبالصين حبل. إنه عن إيجاد المرح مكانا له في العالم. ولإيه العالم شاتمة كما تتم أن يرى بهما المعنى فإن فقدان الهوية معترن بوصف هو البداية.

ولعل فيلم (الحفنة) المركزية Central Station. يعتبر عنه لا بد من اختيارها لتأمل فيلمه (أوراء الشمس - Behind the Sun) الذي يقتبس المخرج قصه عن رواية للروائي الألباني اسماعيل كادريه.

ولعل السؤال المهم هنا. كيف استطاع هذا المخرج أن ينقل الرواية لعالم مختلف ومطابق تماما هو عالم المراهقين في بدايات القرن العشرين؟ تكن ما يضمثنا هنا أن المخرج يقتبس ولا يلق. ولذا جاء فيلمه حرا وواضعا وستماشيا بالدرجة الأولى ومنجزا من رواية كادريه التي تحمل عنوان نيسان الممحتم Broken April. وليس هناك مجال لأن يرهق المرح نفسه. هذا وهو يشاهد هذا الفيلم لأنه أمام سينما صافية تماما. سينما تبدو وكأنها متحررة من كل شيء سوى نفسها. ولذا ليس ثمة مجال للمضي قدما بمقارفة الفيلم بالمثل الروائي بأي شكل من الأشكال.

على انزل من أن (أوراء الشمس) يصنع في منظمة ومطفي بوسيا. بين المحطة المركزية ومذكرات دلالة فاروية. إلا أنه فيلم مختلف تماما من حيث التسويرو. ومن حيث التمتص أيضا. فلا منبلة هنا تشكل حصة للمشاهد.

فيرد: عشرون سنة.
فيقول له العجوز: الآن انقسمت
حياتك إلى قسمين. السنوات التي
عشتها بالفعل والزمن القصير الذي
تبقى لك (قبل اكتمال القمر). هل
جريت الحب من قبل؟ لن تجربه
أبداً.

إن حديث العجوز هنا مشبع
بالانتقام، والكراهية، ولذا
فإن التهديد الوحيد الذي
يبدو أنه يهدد حياة الشاب
هو أنهم لن يسمحوا
له، ومعهم الزمن، بأن
يعيش الحب. ذلك
هو العقاب الذي
يتركونه، لكنهم
رضم ذلك لا
يعيشون هم
أنفسهم الحب
بأي شكل

يسأله الرجل في العربة عن اسم
قرية ما، فيشير الولد إلى الاتجاه الذي
تقع فيه القرية المطلوبة وحين يسأله
عن اسم قريته يرد: نهر الأرواح!
وأي نهر هو النهر يسأله الرجل؟
فيرد الولد: لقد جف، وبقيت الأرواح
فقط.

ليس الحوار هنا شيئاً صابراً، فما
تبقى في المكان هنا هي الأرواح، وربما
الأشباح، أشباح القتلى الذين تغطي
صورهم الجدران! أما البشر، فما هم
سوى أدوات شقية لا تستطيع أن تحصد
سوى الأرواح، فوق أرض لا يعرفها
المطر، ولذا حين يسقط هذا المطر في
النهاية بقوة حلم (الولد) فإنه يسقط
ليكون رمزاً لتغيير ما قادم، لكن الولد
هو وحده القادر على صنعه!

لا يعرف هذا الصغير الذي ليس له
من هذا العالم سوى أرجوحة معلقة في
غصن شجرة عملاقة متيبسة، محترق
قلبها، أي شيء عن العالم الخارجي،
وفقدان الهوية طاحن من جهتين، إذ
إنه لا يعرف له اسماً، كما أنه لا يعرف
شيئاً خارج هذا الجحيم.

وهكذا حين تهديه فتاة السيرك
كتاباً، تفتح له بوابات العالم.

يسأله الفتاة: هل تعرف القراءة؟
فنجيب: أستطيع أن أقرأ الصور!
ومن هذه الصور، صور الأسماك
وجنبيات البحر يخلق عالماً جديداً
وقصصاً ونراه لأول مرة قادراً على أن
يبتهج وينفعل بشيء مفرح.

لكن هذه البراءة ليست كافية
بتعبيراتها الأولية على إنقاذ
العالم، إذ لا بد من أن تنفوس
الأقدام في الدم.

يذهب شقيق الولد ويأخذ
بشار أخيه الأكبر، ويذهب
بعدهما ليقدّم العزاء في
بيت القتيل، فينفرده
العجوز الضريرويسأله:
كم عمرك؟



المسافات أكثر اتساعاً بين البشر، وقد تم تحويل القتل إلى شريعة يحميها القانون.

لا يذهب كاتب أو مخرج كبير إلى مرحلة زمنية بعيدة، فقط ليقول: لقد كان ذلك يحدث في الماضي. يذهب إلى هناك ليقول، إن ذلك ما زال يحدث ويتواصل وتتزايد قسوته يوماً بعد يوم.

بقي أن نشير إلى أن هذا المخرج سبق له وأن فاز بعدد من الجوائز الكبيرة من بينها أوسكار أفضل فيلم أجنبي وجائزة الأكاديمية الفرنسية وجائزة الأندلس عن (المحطة المركزية)، وجائزة جمعية النقاد الأمريكيين عن فيلم (مذكرات دراجة نارية) وجائزة غولدن غلوب وأكاديمية السينما البريطانية ومهرجان فينيسيا عن فيلم (وراء الشمس) وإلى ذلك العديد من الجوائز الكبيرة.

*شاعر وروائي أردني

www.ibrahimnasrallah.com

يرتدي الولد قبعة أخيه ويسير تحت المطر ضحية جاهزة لاستقبال الموت، من أجل حماية الأخ وحماية الحب، والنتيجة واضحة هنا، لأن الفريسة سهلة.

لكن الولد لا يخرج من هذا العالم بلا هوية، كما عاشه، إذ يعطه لاعب السيرك (زوج أم الفتاة) اسماً هو باكو، اسم سمكة نهريّة. وقبل الموت يصف قريته: إنها قرية (نهر الأرواح) وهي تقع وسط العدم، كل ما نعرفه أنها تقع فوق الأرض وتحت الشمس، إنها شديدة الحرارة لدرجة تجعل قلوبنا تغلي كأننا عصير قصب السكر فوق النار.

في هذا العدم، تحت شمس حارقة، يولد البشر ويعيشون كأذرع طويلة للموت، يحصد الواحد منهم روح الآخر، ويجلس في انتظار اكتمال القمر وأقول حياته. وعلى الرغم من أن أحداث الفيلم تدور في فترة زمنية يفضلنا اليوم عنها قرن كامل، إلا أنه صورة متجددة لما حدث بعد ذلك الزمان وما زال يحدث، حيث يبدو القتل أكثر سهولة بكثير من كلمة طيبة، وتبدو

من الأشكال.

كان لا بد من الحب إذن كي ينجو ذلك العالم من الجحيم الذي يعصف به من كل جانب. وهكذا يقدو وصول فتاة السيرك طوق النجاة، إذ إن بواصر الحب تبدو أقرب بكثير مما تخيل العجوز، فالفتاة تقع في حب الشاب ويقع هو في حبها، في الوقت الذي يكون فيه العجوز ينظر إلى السماء منتظراً اكتمال القمر، وينظر إلى القميص الذي تصفحه الريح منتظراً تحول لون الدم إلى أصفر.

وصول الحب هو الذي يعيد ترتيب كل شيء، هذا الزائر الغريب لبرية الكراهية.

بتحريض من الولد، يهرب الأخ الشاب ويقوم برحلة طويلة في صرية السيرك، ويجرب لأول مرة دوراناً من نوع آخر غير دوران الجاموسين، الذي هو في الحقيقة دوران الجميع هناك، يجرب دوران الفرع، حين تتسلق فتاة السيرك حبلاً ويبدأ هو التلويح به، حيث يشكل جسدها مروحة بهجة لا حدود لها، وتظل تدور إلى أن يهبط الليل.

لكن هناك نداء أقوى من كل نداء، نداء يتغلب على الحب، فيعود الشاب إلى أسرته، لتفاجأ أمه به، هي التي تمتد رحيله للأبد، مثلما تمنى أخوه الولد، وقال ذلك بصوت عالٍ فتلقى صدمة أطاحت به أرضاً، لأن في ذلك مساساً بشرف العائلة.

أول شيء يفعله الشاب حين يعود أن يصعد إلى الأرجوحة، كما لو أنه يريد استعادة مشهده مع فتاة السيرك، يدفعه الولد فيطير في الهواء، لكن الحبل ينقطع ويسقط الشاب بلا حراك، يصيب الفرع الجميع، والأب بشكل خاص، كما لو أنه لا يعرف أن ولده على رأس قائمة القتلى وأنه سيموت على أي حال.

لكن الشاب يخدعهم، إذ ما يلبث أن يشترع عينيه ويحتضن الولد، وهنا يضحك الولد ونرى الأم تضحك للمرة الأولى وكذلك الأب والأخ الصغير.

إنهم فرحون بنجاته، فرحون بأنه لم يزل على قيد الحياة، لكن ذلك لن يثني الأب عن دفع ابنه لحلبة الموت، دون أن ينسى أن يوصيه ألا يترك بندقيته.

وصول فتاة السيرك فجأة إلى بيتهم، يدفع بالأمور إلى نقطة أخرى، إذ يعيش الشاب الحب، وهكذا تندحر نبوءة العجوز السوداء، لكن المنتقم يصل في اللحظة ذاتها، ويراه الولد، ولذا، كان لا بد من البراعة أن تتقدم لإتقاد العالم.



إشراقات

الكتابة الإلهامية بفعل الأرواح السامية

يحيى القيسي *

شهدت فترة الخمسينات والستينات في مصر تحديداً انتشار ظاهرة الجمعيات الروحية، وجلسات تحضير الأرواح، ونشط أساتذة جامعات وأدباء كبار في هذه الحلقات، وتعميق الاهتمامات بما وراء عالم المادة، ويكفي أن نذكر مثلاً الأديب والمفكر الإسلامي د. مصطفى محمود الذي قدم بعض الاعترافات في هذا الاتجاه، وقد نشرت في عدد من مجلة «لوتس» الثقافية المصرية قبل أشهر قريبة، ومن خلال تجربته نتعرف على استشارات ومساعدات روحانية كان يقدمها لشخصيات إبداعية مثل إحسان عبد القدوس ومحمد عبد الوهاب وغيرهم، أما د. رؤوف عبيد أستاذ الحقوق والباحث الشهير في الباراسايكولوجي فقد انشغل طويلاً في تتبع الظواهر الغريبة، ومن كتبه المعروفة «الإنسان روح لا جسد» في جزأين، ولكن كتابه الأكثر غرابة هو «في الإلهام والاختبار الصوفي» الذي صدر عام ١٩٨٦، وفيه رصد معمق لما يدعى حالة «الإملاء» أي أن تملي روح شاعر راحل أو أديب أشعارها أو نصوصها عبر وسيط روحاني إلينا نحن الأحياء، الكتاب ينشغل أساساً بأمير الشعراء شوقي الذي رحل عام ١٩٣٢ وكيف تم الاتصال بروحه بعد وفاته بسنوات طويلة ليملي عدداً كبيراً من قصائده الجديدة..!

قد يظن بعض القراء أن أتحدث هنا عن حالة من الشعوذة أو التخريف، ولكن الأمر جدي، وتم عرض القصائد الجديدة التي تشبه تماماً قصائده التي كتبها في حياته على عدد كبير من الأدباء والنقاد الذين يعرفون تماماً طبيعة تجربته وخصوصية لغته، وكانت المطابقة إلى حد الإدهاش، وإذا أخذنا حالة أخرى من التراث الصوفي الإسلامي وهي كتابات الشيخ الأكبر ابن عربي، لاكتشفنا أن الرجل كان يعترف بأنه (يملي عليه) ولم يأت بالأربعمئة مجلد من نفسه، ولعل كتابه الشهير «فصوص الحكم» الشاهد الأكثر وضوحاً على ذلك إذ اعترف بأنه إملاء مباشر من رسول الله صلى الله عليه وآله وبارك، ومؤخراً التقيت في عمان بكاتبة أميركية روحانية اسمها باتريشا كوري وهي مؤلفة لعدد من الكتب حول حضارة الأطلانتيس الغارقة أثناء الطوفان الشهير، وقالت لي بأن كتبها أُمليت عليها كلمة كلمة من أرواح سامية من السريان الذين كانوا يعيشون على الأرض قبل آلاف السنين، وأنها تسجل ما يأتيها من هواتف داخلية أو نداءات من هذه الأرواح في ساعات معينة، وإذا ما انتقلنا إلى التحليلات الأدبية النقدية فإن هناك من يؤمن بالإلهام الشعري والأدبي، ولنا في «وادي عبقر» كفكرة متخلية مثال ساطع، والكثير من الأدباء الكبار اعترفوا بأن كتاباتهم تدفقت عليهم في لحظات معينة، وأنهم انتبهوا إلى إنهاؤها دون وعي تام، وكأنهم كانوا تحت تأثير ما يشبه النوم، وإذا أردنا أن نفسر حالة «الإلهام» من ناحية دينية وعلمية لنقربها إلى أولئك النفر من النقاد والأدباء الذين لا يؤمنون بها، لاحتجنا إلى صفحات كثيرة، غير أن أفضل شيء في هذا المقام الذي تتسع فيه الرؤية وتضيق العبارة، أن نقول بأن الإنسان كائن بيولوجي كالكرومغناطيسي، أي مكون من مادة وهالات من الطاقة حوله، وإذا كان شفافاً، وصافي الذهن، وله طبيعة استعدادية للتواصل مع من هو أعلى منه تردداً، ولطافة أي مع الأرواح السامية التي تملأ الكون، فإنه يستطيع أن يتلقى بعض الإشارات أو النصوص من عوالم عالية، وأتينا إذا سلمنا بأن الجسد هو الذي يرحل وأن الروح باقية وتعيش في برزخها الخاص، فإن الاتصال بها ممكن علمياً ومقبول من الدين أيضاً، ولكننا بالطبع لا نريد القول هنا بأن كل كتابات الأدباء إلهام، بل بعضها فقط وفي حالات معينة، ولا نستطيع أيضاً أن نقيس الأمر بالعلم العادي أو نثبتته، ولا بقدرات العقل البشري المحدودة، ولهذا يبدو الأمر نوعاً من الخيال عند الكثيرين، ومثيراً للسخرية أيضاً.

ما أود قوله في هذه العجالة أن علينا أن لا تغلق عقولنا عن التفكير، ولا خيالنا عن الجموح، فليس كل ما لا نعرفه غير موجود، وليس كل ما لا نعرف تفسيره أيضاً حالة من الصدفة أو الغموض، ولعل أصحاب المدرسة التي لا تؤمن بالإلهام البتة أن تعيد النظر مجدداً في طروحاتها بالنظر إلى التطور العلمي الهائل الذي أضاء لنا بعض الملامح وإلى التقدم أيضاً في الدراسات الروحانية، والتفسيرات الجديدة للديانات وتصوصها اعتماداً على ذلك.

إصدارات



إعداد:
د. أحمد السعيد

ندوة حول السيرة في كتاب

نظم من وزارة الثقافة ومن رابطة الكتاب الأردنيين، فلاح مذكور التي أعاد ١٠٠٠ صدر كتاب جديد بعنوان: «ندوة السيرة» من الباحثين الذين تناولوا أعمال الأستاذ الدكتور محمود السيرة بالدراسة والتحليل. يقع الكتاب في ١٠٠ صفحات ويضم مقدمة بقلم الأديب روضة الهذلي، كما يضم الفاضل والنداءات التالية: الفقه الفقهيني عبد محمود السيرة للأستاذ الدكتور ناصر الدين الأبيد، ومحمود السيرة العالم السيرة والفقهاني للأستاذ الدكتور محمد حور ومحمود السيرة التولية وإشيع للأستاذ الدكتور رباح الترعسي والأستاذ ميثاق للأستاذ الدكتور خليل الشيخ ومحمود السيرة سالان العليل والجرية للأستاذ الدكتور سمير قسامي وعلمة لعل الفقه الدكتور أبو الو

دية. كما يضم الكتاب شهادة للدكتور فريال العلي، وقصيدة بعنوان: «لا اعتذر إليك» للشاعر حيدر محمود، وقصة بعنوان: «أقوى من الموت» من تأليف الأستاذ الدكتور محمود السيرة نفسه. وقد تصدرت الكتاب كلمة توضيحية لمضمونه جاء فيها: «أوراق السيرة العنيفة التي أقامت رابطة الكتاب الأردنيين تكريماً لمعالي الأستاذ الدكتور محمود السيرة تقديراً لجهوده الموصونة في التدريس الجامعي، والتأليف في محالي الأديبين العربي والعربي. وهي مجالات: الفقه الأدبي، والنصايب القومية والفكرية والترجمة، والعضء الأكاديمي المتميز».

وإذا كانت الأدبية روضة الهذلي قد ذهبت في كتابتها للمقدمة إلى أن أبناء الجيل العاصي للدكتور محمود السيرة كان أول لقاء لها به، ولم تستطع منلها أن تلمس الكتاب ولا الكاتب فإن الدكتور ناصر الدين الأسد يوضح لنا بأن للسيرة عناية خاصة ملقت السيرة بالإطافه إلى عناية العامة بفقد الشعر.

ويقول الدكتور ابراهيم السفاطين في ورقته: لعل العاتب الإنساني من أهم الجوانب التي يهتف في شخصية الدكتور محمود السيرة، فهو مع شخصيته المهيبة التي لا تلتحمها العن، وودد محبا محبوت تنمر أمام شخصيته الأليمة الجذابة بالثوقير والاحترام.

ويؤكد الدكتور محمد حور أن السيرة واحد من المنكرين العرب الذين اهتموا بتقصية فلسطين، ووصفوها ما دار حولها من تنحيم وتحميل وتعليل، بينما يؤكد الدكتور زياد الترعسي على أن السيرة قائمة من انمايات العربية التي ينبغي أن تحتفي بها على مدار اللحظة، وأن تدافع عنها لألقا لربقي بها.

ويوضح الدكتور خليل الشيخ بعض الجوانب في شخصية السيرة، ذلك أنه لا يجد أن من على أحد كما يجد إلا نعمت يسراه ما تملأ ببناء، وهو يحترم الجميع بدون استثناء. سيما يوضح الدكتور سمير قسامي بأن الحرية لسيرة هي أسلوب حياة السيرة، كما تلبو في كل ما

كلمة

أما الدكتور أبو الو دية فيقول: لقد كان من مواعيت الفياضي ودواعي سيرة في أن الكتب عن الدكتور محمود السيرة رغم أنني لم اسمعه محاضر سوى مرة واحدة.

ولموا للدكتور فريال العلي في شهادتها: لقد قدم استاذنا الكثير لتلاميذه وزملائه، وترك بصماته الفسيرة على كل منصب عام حل فيه، فأسس وبنى، وفوز وأعلى صروحا علمية دون أن ينير حواله الروائع، أو يلبس نفسه ما ليس من صلبه يد. وقد يكون هذا التواضع في العلم والعمل قد غوب عليه جمع ثروة كبيرة تكفه - شأن كل من لم يفسد للعضء - فحي محب أنس له وتقديره لإبحاراته وإسهاماته والتجيبات لأحلافه.

ويبدأ الشاعر خليل محمود قصيدته على هذا النحو بالاضطرور:

يا سيدة البحر الاسيرة الفاسورة

أهستك ليلته رافة شعر

من يستال الملك

وأطلق راحي عصمورة

وأحبه على أهداب الشوق

أجره إلى والأحباب

الضمر - نظام الكتاب

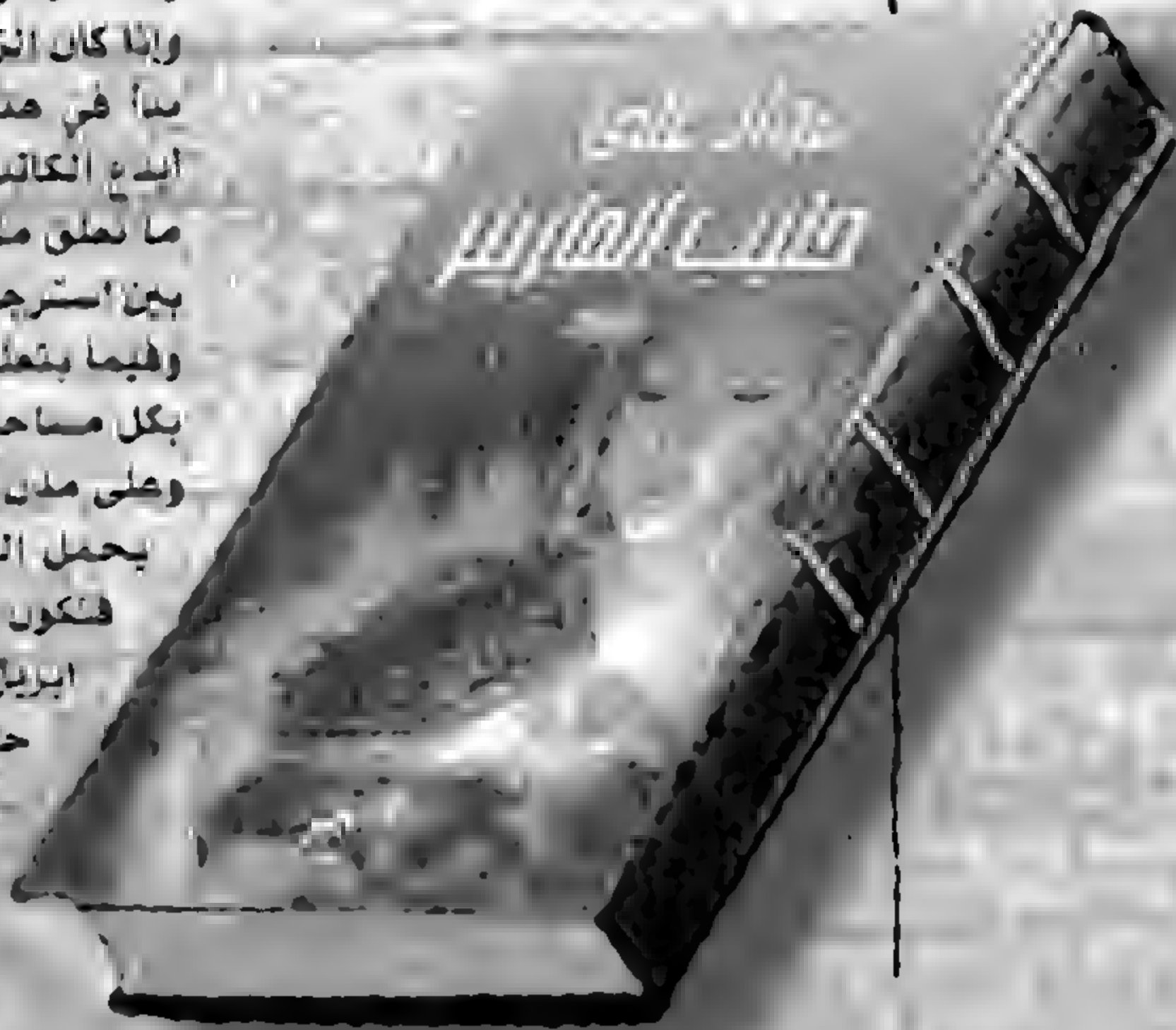
نصم محمود ل. هرحا في د. السيرة

أو هي دار النجس، الفاسورة الفسورة

إصدارات

ديانة.. وما يجمع هذه الأسماء أنها تنتمي إلى أرض العراق الذي كان في يوم ما مثالا للتعايش السلمي بين القوميات والأثنيات. تعتمد «حليبة المارينز» تقنية وجهة النظر في بنائها السردي، فكل شخصية من هذه الشخصيات تسرد من زاويتها الخاصة ما آلت إليه الأمور في العراق من عذاب واحتلال ودمار كما تسرد في الوقت نفسه عذاباتنا الخاصة من عائلية واجتماعية وشخصية. وعلى الرغم من أن هذه الرواية هي الأولى لكتابتها إلا أن عطفها نافذا متميزا خاصة فيما يتعلق بملف المسرح، فقد حامت متميزة بحيث استطاع عواد علي أن يمسك بخيوط اللعبة السردية وأن يدير دفة الأحداث من خلال علاقته تكاملية بين الزمان والمكان والشخص.

وإذا كان الزمن الخارجي أو ما يسمى بالزمن العام أو الكرونولوجي بدأ في هذه الرواية منذ احتلال العراق على يد الأمريكان، فقد اندمج الكاتب في التعامل مع لعبة الزمن من جوانبها كافة، خاصة ما يتعلق منها بالزمن النفسي أو الميكرونولوجي ومراوحة الزمن ما بين استرجاع واستباق. وفيما يتعلق بالمكان فعلى الرغم من أن مسرح الأحداث هو العراق بكل مساحته الشاسعة إلا أن هذا المسرح ظل مفتوحا على الخارج وعلى مدن عربية وأوروبية مثل عمان وأوتاوا. يحمل الفصل الأول من هذه الرواية اسم «عشتار» أما البداية فتكون من كندا، وعلى وجه التحديد من أوتاوا. مع اطلالة أبريل الشهر الربيعي على أوتاوا دفعة واحدة فتفتحت في حدائقها ملاييل من أجور القلوب. وعلى الرغم من أن البداية كانت من هناك، فإن عواد علي قد كتب معرومة هي قلب العراق الحريق والدمار. وعلى لحظة مسطوح بلدا ثم يعمل انسقوط، وعصب مرور صاعقة على أحقاد القتلى، رايك سامر يخرج بعض الأوراق ويشرح في الكفاة وما أن انتهى حتى عرس في المقالة نمراتها، أما عشتار فكانت الحسنة عن نهر دجلة



حليبة المارينز

لـ «عواد علي»

العراق في جميعه. إن
أليس يعرف أين يعيش
هل إلى ما في الكرخ
أم إلى مصرية في الرصافة؟
وهي فصل آخر من فصول الرواية ويحمل اسم «عشتار» أيضا
شاهد كنوز العراق وحمايته وهي فيها شاهد ضرة آلاف عام
من ذاكرة الإنسانية تلؤلؤ إلى الصفاء وهذا قلب عشتار القلعة
أخرى.
هل كان عدلا أن نموت ملاييل؟

وسلمت اللطفاة للزنا

ومما ليح طمنا

فنجبا حلف عيونه

الصفاة بلاد

والنساء للزنا

وإذا كان من الصعب في هذا المعرض الموجز أن نستف من جميع
الجوانب الفنية والصورية المتعلقة بهذه الرواية التي تلوح بذاكرة
هزلية. وسنقف مسلح على شعب بأكتفه، والتعليق هذا التعميم هاه
بمكتب أن مؤرخ فصول إلى من يقرا رواية «حليبة المارينز» مؤلفها
عواد علي يصل إلى حقيقة مساهمة أن الذي هزاه لم يكن عراق
وحده ولكن الأخلاق والقيم السليمة هزمت معه أيضا

عن دار هضاه للثقافة والنشر والتوزيع في عمان وضمن
منشوراتها لعام ٢٠٠٨، صدرت الطبعة الأولى من
رواية «حليبة المارينز» من تأليف المؤلف
والأديب العراقي عواد علي.

تقع الرواية في (٢٥٣) صفحة، وتضم جملة من
«فصول» التي حملت عناوينها أسماء ومن هذه
الأسماء «سحابة كفتاوين للشمس»، «عشتار»،
«سحر»، «البا»، «نشاء»، «سامر»، «شهادة»، «ووز»،
والناظر في هذه الأسماء سريعا ما يلاحظ أنها
تنتمي إلى أكثر من هوية كما تنتمي إلى أكثر من

اصدارات

لأن القصائد

ليست قصوراً

ومثل هذه البداية تتيح للقارئ أن يستنتج أن الشاعر تسعى للانفلات من الأطر التقليدية للإبداع إلى إطار أوسع، وهو الرغبة في التجديد والابتكار، فإلى أي مدى نجحت الشاعرة في امتداد إطار حشد شعرها؟ إن الإجابة عن هذا السؤال لن تكون ممكنة لأن حرية الشاعرة ما زالت في بدايتها، فما بين أيديها ليس سوى ديوان أوله شاعرة تسعى لما هو أبعد من البدايات وما تستطيع أن تقول بثقة: إن بداية جملة بدايه موفقة ذلك أن الإبداع الحقيقي يعمل في منطقة الخيال وليس للخيال الإنساني حدود مرسومة يلمس النقد بها ويلغو الشاعرة مداركة لهذا الأمر في المقطع الثاني من قصيدته الأولى وفيه يقول: ليست لي سيرة تروى

هي

أنا

ملفات ملوحة في سر من عيوني

في الصفحة الأولى من الفصل الثاني لا نقول الشاعرة كلاماً كثيراً، لا تروى سوى أربع كلمات: الحظي بالظوء

كانه سيف

وهي كلمات لا توحى بالتشويق بقدر ما توحى أن لحظات الترح هي حياتنا عابرة سريعة، خاطفة، كأنها ضوء خاطف سريع ما يظهر ويختفي ما يتلاشى، وإذا كانت العتمة هي ليحصل الضوء فقد ظهر مثلاً هذا الأمر جلياً واطحاً في المقطع أو الصفحة الثالثة من القصيدة نفسها، ينسحب النمل إلى

عرفة العتمة في الظل

وإذا كان لنا أن نلفظ عند بدايات فصول أو قصائد ديوان، محطة مربة، فإننا سنلاحظ أن الشاعرة طلت حريصة على أن تبدأ كل فصل أو قصيدة بصفحة مستقلة لا يزيد عدد كلماتها عن خمس. حيث يبدأ الفصل الثالث على هذا النحو: الآيات التي أودتها

لم نمر بي

وبهذا الفصل الرابع على هذا النحو: مصحك

كم يسبه أحسن أعتادني

والفصل الخامس يبدأ على هذا النحو: الصبح لا يهيم

الأنوار

والفصل السادس يبدأ على هذا النحو: كلما يهبط قصيدة

بحر وحر

ما لفصل السابع فليس لنرى مثلاً: كتب بصمد جاء إلى

نساء والتحق أنا بالتراب

وإذا كان من سبب لا حصر له وجه الشاعرة كلما ليقت قصيدة فهو في المقطع الثاني: أربا كلماتي السوفية على حافة

السيرير

السرير

وكلماتي الثلاث على أحافه الأخرى

وأنام بينهما

فأرطه الرأس

هكذا تحاول جملة مصطلح أن تحمل من القصيدة المقامات للذات أو لروح المتحركة أو هي تحاول أن تحمل منها قشرة ثانية تحاكي الإنسانية الملية بالأساطير والخيالات. ذلك أنها حياة معتمة وعالمية ومصينة

غبطة بزية



غبطة بزية

لـ «جمانة مصطفى»

عن دار القادسي للنشر والتوزيع في بيروت، صدرت طبعه الأولى من ديوان شحر مصطفى «الغبطة بزية» للشاعرة جمانة مصطفى، وهي شاعرة أردنية من مواليد عام ١٩٧٧، وعملت في الصحافة قبل التفرغ للكتابة والترجمة. وهذا هو الديوان الأول لها حتى الآن. يقع الديوان في ١٦٥ صفحة، ولم تطبع الشاعرة لمصاحفها لغزاً أو لغزاً، بل قامت بتقسيم الديوان إلى فصول من الفصل الأول حتى السابع يبدأ الفصل الأول من هذا الديوان على هذا النحو: ولا أروي شعري لا أذكر الأسماء ولا الأماكن

إصدارات



طريقة للحياة

لـ «عبد الباقي يوسف»

من إصدارات اتحاد الكتاب العرب بدمشق، صدرت مؤخراً مجموعة قصصية جديدة بعنوان «طريقة للحياة» من تأليف القاص والروائي السوري عبد الباقي يوسف.

تقع هذه المجموعة القصصية في مائتين وخمسين صفحة، وتضم ثلاثة أقسام، حيث يضم القسم الأول سبع قصص حملت العناوين التالية: القرين، سر الخرزة الزرقاء، ظلمات مربية، الصفعة، النداء، الطيف، وأيام ليست لنا.

أما القسم الثاني فيضم قصتين هما: هجري، ووجه القبلة، بينما يضم القسم الثالث أربع قصص هي: أم

الأطفال، لا تلعب بذيلك، زهور المرض، وأخيراً: خمس ليرات.

ومن الجدير بالذكر أن عبد الباقي يوسف، صاحب هذه المجموعة القصصية واحد من المبدعين الذين سجلوا حضوراً متميزاً في الساحة الإبداعية السورية والعربية، فقد نالت أعماله العديد من الجوائز الروائية والقصصية، كما صدر له غير رواية ومجموعة قصصية، من بينها: سيمفونية الحب، كتاب الحب والخطيئة، غيوم من الشرق، خلف الجدار.. وغيرها.

كثيرة هي القضايا النقدية التي يمكن الوقوف عليها في «طريقة للحياة»، ذلك أن عبد الباقي يوسف مؤلف هذه المجموعة، قاص متمكن من أدواته الفنية، وقادر على إدارة دفعة السرد بما يلائم كل قصة من هذه القصص.

فإذا تحدثنا عن اللغة سوف نلاحظ أن لغة القاص مناسبة لوعي شخوصه القصصية، بحيث يختار اللغة المناسبة للشخصية المناسبة، حسب مكانتها الاجتماعية، ووعياها الفكري والثقافي.

وإذا تحدثنا عن الزمان سوف نلاحظ أن القاص يجيد لعبة التعامل مع الزمن من استرجاع واستباق... وما إلى ذلك. وفي حالة المكان فإن القاص يحدد البيئة المناسبة للشخوص القصصية بما يتلاءم وطبيعة المكان الذي تجري فيه أحداث القصة، سواء أكان المكان مفتوحاً أم مغلقاً.

كما يلاحظ قارئ «طريقة للحياة» أن أغلب الشخوص ينتمون إلى عامة الناس، والطبقات المهمشة في المجتمع من بسطاء وفلاحين وحرفيين وصناعيين.

وعلى الرغم من إمساك القاص بزمام لعبة السرد، فقد ظل بناؤه الفني للقصص بناء تقليدياً، ومن الواضح أن اختياره لهذا الشكل من القصص نابع من قناعته بضرورة وضوح الأهداف والغايات، ذلك أن قصصه تحمل معنى قيمياً، وأحياناً تعليمياً يدفع باتجاه المحافظة على القيم السليمة في حياتنا، ولعل قصة «خمس ليرات» مثال واضح على ذلك، فالزوجة التي تقنع زوجها بضرورة توفير خمس ليرات في اليوم، تكتشف هي وإياه أن هذا الخيار صائب، حيث يتمتع الزوجان في نهاية القصة باتفاق ما ادخروه على حاجاتهم وحاجات البيت ومستلزماته.

وفي قصة «سر الخرزة الزرقاء» تجد القاص يعرّفنا إلى شخوص قصصه واحداً... واحداً، في يسعى منه إلى عدم ترك أي غموض في طبيعة هذه الشخوص ومكانتها الاجتماعية المتواضعة: عند المساء دعانا نسيب إلى زيارة عائلية لشخص يدعى / شمام / الذي يسكن مع أخيه وأخيه في بيت منعزل عن الناس يقع غريب القرية، وهم يعيشون حياتهم في شبه عزلة عن الناس. الأخ الأكبر هو شمام الذي بلغ الخمسين من عمره وتصفّر أخيه بسنتين، ويصغرها الأخ الثاني بثلاث سنوات، ص ١٩.

بعد ذلك نعرف أن شمام يعمل في ملء بوابير الناز الصغيرة من الجرات الكبيرة، وأن أخيه / شوقيه / ترتدي ثياب الرجال أحياناً وتهاجم نساء القرية، أما الأخ الثاني فهو لا يخرج من البيت إلا نادراً... بعد ذلك تتجه القصة إلى مسار آخر نكتشف من خلاله أن / شمام / تزوج ثلاث مرات بمصادفات عجيبة.

جملة القول: أن عبد الباقي يوسف حريص فيما يكتب من قصص أن يظهر بظهور حائل الرسالة... وهي رسالة اجتماعية في المقام الأول، وقد نجح في أدائها.

محمد القيسي : جناز لدا كرتنا

غائري الذبسة

هل يصدق أن ننسى؟
بل، إننا ننسى، نحفظ القليل من أصص الذكريات على عتبات الشبابيك، ونغادر الامكنة التي نحب، والأغاني التي نذوب في عذوبتها، والأشجار الواقعة في أفنية البيوت، وننسى، ننسى أسماءنا إذا شفتنا، وملحننا، وخيز الصداقات المرير، وننسى من نحب، ومن لا نحب.
وبين هذه الغاية المشتبكة من النسيانات، نسينا عازف الشوارع، محمد القيسي، وحقيقته الجلدية المحشوة بالكتب والأوراق، وشعره المنسدل، وقمصانه المشجرة..
والأهم.. أننا لم نكتف بنسياننا هذا له، بل عقرنا قصائده، وما خلقه لنا من أناشيد روحه وأوراقها؟
نسيناه كما لو أنه لم يكن بيننا، حتى حين مضى إلى مقبرته، ولم يقف على قبره سوى بضعة من أصدقائه، وهو الذي ملأ أرصفة عمان وشوارعها بصداقاته وعداواته.
كيف مضى إلى المقبرة دون أن يكتمل عدد السائرين في جنازه.. كيف؟
كيف لم يجد شاعر بقامة محمد القيسي ما يفي من نقود، بأن يمنح ادنا بالدخول إلى احد مشافي عمان، قبل أن يرحل عنا بسويغات، كيف؟
في الثاني من آب ٢٠٠٣ كان صوت الغياب مريرا، وقاهرا، ولم تودع الشوارع والمقاهي شاعر الأرصفة والمتأفي، مغنيها الأبدى، بما يليق بشاعر أطلع بكف يده عصافير الشعر من على كتفيه، تركته يمضي بصمت، ودون هواده، كان ثمة غيبا آخر يتخفى في معطف النسيان، يريد أن يخلق أيامه على غيباب هذا الشاعر الذي كان يكتب كل يوم قصيدة، أو قطعة نثرية.
لم يمض يوم من حياته دون أن يترك في هواء ذلك اليوم أثرا، ملحاح، قصيدة، بيت شعر، سطرا، كتابا موقعا بروحه، ونتمماته.
وكان قصدا ما يختبئ في جوف من لم يودعونه في المقبرة، أو بأرواحهم، أن يتركوا كل اثر من آثار القيسي غافية حتى إشعار آخر.
لم نسمع من أي مؤسسة، دعوة لجمع تراثه وإعادة طباعته، ولممة ما لم يتشر منه، ونعلم أن ما طبعه القيسي من اعمال وكتب، هناك ضعفه إن لم يكن أكثر، يحتاج إلى من يجمعه ويصنّفه، ويمضي به إلى المطبعة.
ومنذ رحيله، لم تنتبه مؤسساتنا الثقافية إلى تكريمه أو الالتفات إليه، وهو الذي شغل الشعر والثقافة سنوات طوال، وكان حضوره مشعا في كل مكان يذهب إليه، أو لا يذهب إليه.
صحيح أننا اعتدنا تكريم الراحلين من مبدعينا بعد رحيلهم، ولم نجد بعد من يسنح بتكريمهم في حياتهم، لكن ألا يكفي إغفالا لتجربة شعرية عميقة، أثرت في مجريات الشعرية العربية، وغيّرت في مساراتها، وتركت أثرا واضحا لا يفضله حتى من يرون في القيسي غير ما أراه؟
ألا يستحق شاعر يمثل بهائه، ويمثل صفاء قصيدته، ويمثل غزائره التي لم تدعه يخفق في أتون الكتابة لحظة واحدة، أن ينال احتفاء، وأن ينظر إلى ما أبدعه بروح منصف؟
في آب غادرتنا، مضى بقسوة، لم يكن لمثله أن يمضي بسببها، ولننسى لنحاول أن ننسى، أننا تركنا القيسي دون أن نقف إلى جانبه على الأقل، أو تلقى على قبره زرة ندية كأشعاره التي ما زالت تصدح في الوجدان.
ولكن علينا أن نتذكر.. جيدا أن يوم الثاني من آب ٢٠٠٣.. ليس يوما عاديا، وليس لحظة عابرة في تاريخ الكلمات والأشياء، إنه يوم رحل فيه شاعر، بقي شاعرا، حتى وهو يتعكر عائنته الصغيرة أمام باب مستشفى، ويمتدح من الدخول إليه لأنه لم يكن يملك ثمن الدخول؟
ولنتذكر.. أن من يتسبون مبدعهم، سينسأهم التاريخ، ولن يدعمهم بهناون على صفحاته لحظة واحدة.

